ادب اور ادبی رویّہ

ڈاکٹر ممتاز احمد خان

بہ صد خلوص و احترام
مکرمی جناب پروفیسر ناز قادری
بہار یونیورسٹی مظفرپور
کی نذر
ممتاز احمد خاں
۱۳ مئی ۹۶ء

ادب اور ادبی رویّہ

(تنقیدی مضامین)

ڈاکٹر ممتاز احمد خاں

دین و دانش پبلی کیشنز، عظیم آباد کالونی، پٹنہ ۶

ADAB AUR ADABI RAWIYA : Selected literary criticism
by Dr.Mumtaz Ahmad Khan

اِس کتاب کی اشاعت میں بہار اُردو اکادمی کا مالی تعاون شامل ہے۔ کسی بھی
قابلِ اعتراض مواد کی اشاعت کے لئے اکادمی ذمّہ دار نہیں، اس کے لئے خود مصنف ذمّہ دار ہے۔

سالِ اشاعت: ـــــــ ۱۹۹۰ء
تعدادِ اشاعت: ـــــــ ایک ہزار
صفحات: ـــــــ ایک سو بارہ
قیمت: ـــــــ تیس روپے
خوش نویس: ـــــــ ابوالکلام عزیزی
مطبع: ـــــــ Bharat Offset Delhi
ناشر: ـــــــ دین و دانش پبلی کیشنز
عظیم آباد کالونی، پٹنہ ۶

Price: Rs. 30.00

ملنے کے پتے:-
۱- مکتبہ حجاب، رام پور (یوپی)
۲- بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ ۴

Publisher:-

DEEN-O-DANISH PUBLICATIONS
Azimabad Colony, P.O.Mahendru,
PATNA - 6.

انتساب

اپنی والدہ مرحومہ کے نام

وَاَقِیْمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِیْزَانَ ○

انصاف کے ساتھ ٹھیک تولو اور ترازو میں ڈنڈی نہ مارو

فہرست

"ادبی تنقید کی تکمیل ایسی تنقید سے ہونی چاہیے جس کی بنیاد معین اخلاقی اور دینی (دینیاتی) زاویۂ نظر پر قائم ہو۔"

"ادب کی عظمت محض ادبی معیار سے متعین نہیں کی جا سکتی حالاں کہ یہ بات بھی ذہن نشیں رکھنی چاہیے کہ اس بات کا تعین کہ 'کوئی چیز ادب ہے کہ نہیں' صرف ادبی معیار ہی سے کیا جا سکتا ہے۔"

"Literary criticism should be completed by criticism from a definite ethical and theological standpoint."

"The 'greatness' of literature cannot be determined solely by literary standards; though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards."

T.S.ELIOT

بسم اللہ الرحمن الرحیم

اِس کتاب کا پیش لفظ لکھ کر میں اپنے تنقیدی افکار و نظریات کی وضاحت کرنا نہیں چاہتا، اس لیے کہ میرے تنقیدی افکار و تصوّرات کی وضاحت اِس کتاب کے مضامین سے ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں ڈاکٹر نجم الہدیٰ صاحب نے بھی اپنے مقدّمے میں میرے تنقیدی موقف کی صراحت کر دی ہے۔ یہاں میں اپنے والدین، اساتذہ، دوستوں اور محسنوں کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جن کی محبتوں نے مجھے پروان چڑھایا۔

اور سب سے پہلے میں خدائے رحیم و کریم کا شکریہ ادا کرتا ہوں جس نے مجھے اچھے ماں باپ دیے، شفیق اساتذہ اور محبت کرنے والے احباب عنایت کیے، اچھی عقل دی، علم کی دولت سے نوازا اور راہِ مستقیم کی توفیق عطا فرمائی۔ اور اُس خدائے بزرگ و برتر کے بندوں میں سب سے پہلے اپنی والدہ مجیب النساء مرحومہ کا احسان مند اور منّت پذیر ہوں جنھوں نے مجھے حروف کی پہچان سکھائی اور اردو کا قاعدہ پڑھایا جو میری کامیابیوں پر سب سے زیادہ خوش ہوتی تھیں، آج اس دنیا میں نہیں ہیں۔ ان کی بے پایاں محبتوں اور بے شمار قربانیوں کی یاد ہمیشہ تازہ رہے گی اور ان کو دیکھنے کے لیے آنکھیں ہمیشہ ترستی رہیں گی: جانے والے تجھے کب دیکھ سکوں بار دگر/ روشنی آنکھ کی بہہ جائے گی آنسو بن کر۔ *

---

* شاذ تمکنت

اللہ تعالیٰ سے دعا کرتا ہوں کہ انھیں اپنے جوارِ رحمت میں جگہ عطا فرمائے اور ان پر ایسا ہی رحم فرمائے جیسا کہ انھوں نے بچپن میں ہم پر رحم کیا تھا۔ آمین۔

اپنے والدِ محترم جناب رضوان احمد خاں کے لطف و عنایات کا بھی میں بہ طورِ خاص ممنون ہوں جنھوں نے مجھے اعلیٰ تعلیم دلوانے کے لیے ہر طرح کے انتظامات فرمائے، ہر سہولت بہم پہنچائی اور ہر طرح کی مالی قربانیاں دیں۔ میری دعا ہے کہ اللہ تعالیٰ انھیں صحت مند رکھے اور ان کا سایہ ہم لوگوں کے سر پر تا دیر قائم رکھے۔ آمین!

میرے ماموں جان جناب مقبول احمد خاں (ساکن موضع کھجورار، باڑھ ضلع پٹنہ حال مقام لندن) کا میری شخصیت کی تعمیر میں بڑا حصہ رہا ہے۔ انھوں نے والدین کے بعد سب سے زیادہ میری رہ نمائی اور دست گیری کی ہے۔ لندن میں رہ کر دہ خطوط کے ذریعے ہمیشہ میرے حوصلے بڑھاتے رہے، میری کام یابیوں پر خوش ہوتے رہے، مالی تعاون کرتے رہے اور مجھے تصنیفی و تحقیقی کاموں کے لیے ابھارتے رہے ہیں۔ انھوں نے ۱۹۶۵ء میں لندن جاتے وقت مجھے ایک انگریزی اور ایک اردو کی ڈکشنری عنایت فرمائی تھی۔ میں ان ڈکشنریوں سے استفادہ کرتا رہا ہوں اور یہ آج بھی بہ طورِ تبرک میرے پاس محفوظ ہیں۔ ان کی خدمت میں اپنا ہدیۂ تشکر پیش کرنے کے لیے میرے پاس الفاظ نہیں ہیں۔ مجھے اُمید ہے کہ میری یہ مختصر تصنیف ان کے لیے بھی باعثِ افتخار و انبساط ہوگی۔

اپنے استادِ گرامی جناب جمیل احمد خاں جمیل سلطان پوری کا شکریہ ادا کرنا اپنا فرض سمجھتا ہوں جنھوں نے مجھے شاعری کے رموز بتائے اور زبان و ادب کے مسائل سمجھائے۔ میری ادبی شخصیت کی تعمیر میں سب سے زیادہ حصہ میرے استادِ گرامی کا ہی ہے۔ میں ان کا بے حد منت پذیر اور ممنون ہوں۔ ایک اور بزرگ اور کرم فرما جناب ظہیر محمد عزیز فتح پوری کا شکریہ بھی مجھ پر واجب ہے کہ جن کی سات آٹھ سال کی قربت و رفاقت نے مجھے ادب و شائستگی کا خاموش درس دیا اور میرے ادبی ذوق کو مہمیز کیا۔ وہ اُتر پردیش کے شہر فتح پور کے ایک خوش گو شاعر اور پاکیزہ طبیعت انسان تھے اور بہ سلسلۂ ملازمت عرصے تک مہنار میں

اُسمال اسکیل انڈسٹری ڈپارٹمنٹ' میں تھے۔ مجھے یہ معلوم نہیں کہ وہ اب زندہ ہیں یا راہیِ ملکِ عدم ہوئے۔ اللہ تعالیٰ سے دعا ہے کہ اگر وہ زندہ ہوں تو ان کو ہر طرح سکون وعافیت نصیب کرے اور اگر مرحوم ہو چکے ہوں تو ان کو جوارِ رحمت میں جگہ عطا فرمائے۔

پٹنہ کالج پٹنہ اور پٹنہ یونی ورسٹی کے شعبۂ اُردو کے علامہ جمیل مظہری، پروفیسر اختر اُورینوی، پروفیسر مطیع الرحمٰن، پروفیسر سید صدرالدین فضا شمسی، پروفیسر یوسف خورشیدی اور ڈاکٹر کلیم احمد عاجز نیز شعبۂ انگریزی کے پروفیسر محمد وسیم (اب جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شعبۂ انگریزی میں استاد ہیں) پروفیسر ڈی۔ پی سین گپتا اور پروفیسر کپل منی تیواری میرے خاص استاد تھے۔ ان سب حضرات کا میری ادبی وعلمی شخصیت کی تشکیل وتعمیر میں حصہ ہے۔ میں ان تمام اساتذہ کا ممنونِ کرم اور احسان مند ہوں اور ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ ان اساتذہ میں کئی اب اس دنیا میں نہیں رہے، میں ان کے لیے دعا کرتا ہوں۔

اپنے حلقۂ احباب میں حافظ محمد فیروزالدین (استاد، جامعہ اصلاحیہ سلفیہ پٹنہ) جمیل اختر (استاد شعبۂ سماجیات اورینٹل کالج پٹنہ)، حکیم خلیق الزماں (نورانی دواخانہ) امتیاز احمد (استادِ شعبۂ تاریخ، بی۔این۔کالج پٹنہ)، محمد امتیاز الدین خاں (استادِ شعبۂ انگریزی، گیا کالج، گیا) اُرن کمل (استادِ شعبۂ انگریزی، سائنس کالج، پٹنہ)، سرور اسلام (استاد شعبۂ انگریزی، سہرسہ کالج) حبیب الرحمٰن راہی (استاد انگریزی، گورنمنٹ ہائی اسکول کشن گنج)، ابوالحسن خاں (انکم ٹیکس پٹنہ)، ڈاکٹر احسان کریم برق (استادِ شعبۂ فارسی، کلکتہ یونی ورسٹی)، صفی منظر (استاد شعبۂ انگریزی، بی۔ایس کالج، داناپور)، ڈاکٹر محمد اکرام الدین (استاد شعبۂ اردو، الحفیظ کالج، آرہ) کی پُرخلوص محبتوں اور بے غرض نوازشوں کو بھولنا مشکل ہے۔ کالج کے ایام اور پٹنہ کے زمانۂ قیام میں اِن احباب نے اپنی رفاقت ومحبت سے مجھے آگے بڑھنے کا حوصلہ دیا۔ خصوصاً میں حافظ محمد فیروزالدین اور جمیل اختر کا شکریہ لفظوں میں ادا نہیں کر سکتا کہ ان دونوں حضرات کی دوستی پر مجھے ہمیشہ فخر رہا ہے۔ یہ مجھ سے سب سے زیادہ قریب اور بے تکلف رہے ہیں اور میرے مزاج، ذوق اور خیالات سے اچھی طرح واقف ہیں۔ انھوں نے پٹنہ کے

زمانۂ قیام میں مجھے کبھی تنہائی کا احساس ہونے نہیں دیا۔ اِن کی مہربانیاں اور کرم فرمائیاں ایک ایک کر کے مجھے یاد ہیں اور ان کی بے لوث ہمدردی اور بے غرض دوستی کا شکریہ ادا کرنا محال ہے۔

ڈاکٹر ناصر جلالی (استاد شعبۂ اردو و فارسی، ڈی۔ ایس۔ کالج کٹیہار) اور سید مصطفیٰ کمال ہاشمی (خدا بخش لائبریری پٹنہ) کا شکریہ بھی مجھ پر واجب ہے کہ انھوں نے میری بے روزگاری کے زمانے میں مجھے کلیم الدین احمد صاحب کے یہاں ڈکشنری پروجکٹ میں کام دلوایا۔ یہ حضرات زمانۂ ملازمت سے اب تک میرے گہرے، اچھے اور مخلص دوست ہیں۔

پٹنے کی علمی و ادبی شخصیتوں میں سب سے زیادہ ممنونِ کرم میں پروفیسر کلیم الدین احمد (مرحوم) کا ہوں جنھوں نے مجھ پر ہمیشہ اپنی شفقت رکھی۔ ڈکشنری پروجکٹ میں کام دیا، میرے ریسرچ گائیڈ رہے اور ہمیشہ خندہ جبینی سے ملے، بٹھایا، باتیں کیں، مشورے دیے۔ پٹنے میں ان کے علاوہ پروفیسر سید حسن (مرحوم)، پروفیسر عطا کاکوی، پروفیسر عبدالمغنی اور پروفیسر سید محمد حسنین صاحب کے اسمائے گرامی خاص ہیں جن سے میں نے مختلف ادبی و علمی امور میں استفادہ کیا۔ میں ان سب حضرات کا بے حد ممنون ہوں کہ انھوں نے مجھے درخورِ اعتنا سمجھا اور مجھے استفادے کے مواقع دیے۔ اور ان میں جو زندہ ہیں مجھ پر اب بھی اپنی شفقت رکھتے ہیں اور علمی و تحقیقی مسائل میں اپنے قیمتی مشوروں سے نوازتے اور رہ نمائی کرتے ہیں۔

پٹنے سے باہر کی علمی و ادبی شخصیتوں میں جناب رشید حسن خاں، ڈاکٹر احمد سجاد اور ڈاکٹر نجم الہدیٰ صاحبان سے بہت قریب رہا ہوں۔ ان تینوں بزرگوں سے میرے دیرینہ اور گہرے تعلقات ہیں۔ میں ان سب کا منت پذیر اور احسان مند ہوں۔ مشفقی جناب رشید حسن خاں سے بارہ سال سے میری مراسلت ہے۔ اِن سے ملاقات کا شرف صرف ایک بار نصیب ہوا ہے۔ رشید صاحب سے میں مختلف لسانی اور تحقیقی مسائل میں استفادہ کرتا رہتا ہوں اور وہ بھی بڑی کشادہ دلی اور پابندی سے میرے سوالوں کے جواب لکھ بھیجتے رہے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر احمد سجاد صاحب ہمیشہ میرا حوصلہ بڑھاتے ہیں اور مجھے تصنیفی کاموں پر ابھارتے

ہیں۔ ان کی رہ نمائی اور تشویق مجھ جیسے کاہل اور کوتاہ قلم کے ذوقِ تصنیف کو مہمیز کرتی رہی ہے۔ کرمی ڈاکٹر نجم الہدیٰ صاحب سے میرا تعلق قریبی اور قلبی ہے۔ وہ مدراس میں تھے اس وقت سے اب تک یہ تعلق قائم اور استوار ہے۔ میں نے مختلف مسائل میں ان سے استفادہ کیا ہے۔ ان کا شکریہ ادا کرنے کے لیے میں الفاظ کہاں سے لاؤں۔

اپنے رفیق کار اور صدر شعبہ ڈاکٹر ثوبان فاروقی کا شکریہ ادا کرنا بھی اپنا فرضِ منصبی سمجھتا ہوں جن کی ساڑھے دس سال کی رفاقت نے میرا دل جیت لیا ہے۔ اُن کا علمی وقار اور پاکیزہ ادبی ذوق میرے لیے ہمیشہ باعثِ رشک رہا ہے۔ ان سے میں نے ہر مرحلے میں استفادہ کیا ہے۔ اپنے مضامین اور تصنیفی کاموں کے بارے میں اُن کے خیالات ضرور معلوم کرتا ہوں۔

پٹنے کے ادیبوں اور قلم کاروں میں جناب شین مظفر پوری، ڈاکٹر قدوس جاوید، ڈاکٹر اسلم آزاد، جناب احمد یوسف، جناب انیس رفیع، ڈاکٹر اعجاز علی ارشد، جناب شمیم فاروقی، ڈاکٹر علیم اللہ حالی، ڈاکٹر رضیہ تبسم اور ڈاکٹر طلحہ رضوی برق اور پٹنے سے باہر کے ادیبوں میں جناب انجم نعیم (علی گڑھ)، مسعود جاوید ہاشمی (حیدر آباد)، ش۔م۔ ملک (حیدر آباد)، شبنم سبحانی (فیض آباد) سے میرے خاص تعلقات رہے ہیں۔ ان حضرات نے ہمیشہ میری پذیرائی کی ہے۔ ڈاکٹر قدوس جاوید صاحب کا میں بہ طورِ خاص منت پذیر اور شکر گزار ہوں کہ انھوں نے ہی مجھے اُردو میں تنقید نگاری کی ترغیب دی اور میرے ابتدائی مضامین شائع کرا کے میری ہمت افزائی فرمائی۔

اپنے مخلص اور پُر جوش دوست جناب محمود عالم (سابق مدیر ماہنامہ رفیق پٹنہ) کا شکریہ بھی مجھ پر واجب اور ضروری ہے کہ ان کی دوستی اور خیر خواہی کا نقش میرے دل پر گہرا ہے۔ اس کتاب کی تیاری کے مرحلوں میں انھوں نے بڑی معاونت فرمائی ہے اور یہ کتاب انھی کی نگرانی میں چھپ رہی ہے۔

اپنے شاگردوں میں مشتاق احمد (استاد شعبۂ اردو ویمنس کالج، حاجی پور) اور

ذوالفقار علی خاں سلمہٗ، متعلم آئی۔ اے کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے مضامین کی تسوید اور مسودوں کی صفائی میں اکثر میرا ہاتھ بٹایا ہے۔

اور سب سے آخر میں اپنی رفیقۂ حیات ساجدہ خانم کا شکریہ ادا نہ کروں تو بڑی احسان فراموشی ہوگی جن کی پندرہ سال سے قربت و رفاقت مجھے میسّر ہے اور جنھوں نے اپنے پاکیزہ کردار اور بے لوث خدمت سے میرا دل جیت لیا ہے۔ میں ان کا بہ طورِ خاص شکریہ ادا کرتا ہوں کہ وہ مجھے امورِ خانہ داری کے بہت سے بکھیڑوں سے بے نیاز کر کے لکھنے پڑھنے کے مواقع اور وقت فراہم کرتی ہیں اور میری جملہ کوتاہیوں اور کمزوریوں سے واقف ہونے کے باوجود مجھ سے سچّی محبت کرتی ہیں۔ اللہ تعالیٰ انھیں صحت مند رکھے اور جزائے خیر عطا فرمائے۔

ممتاز احمد خاں
شعبۂ اردو
آر۔ این۔ کالج، حاجی پور

۹ جون ۱۹۹۰ء

مقدّمہ

"ادب اور ادبی رویّہ" ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کے آٹھ تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے جن میں دو، جوشؔ اور اقبالؔ کی شاعری سے متعلق ہیں، تین کا تعلق نیازؔ، سرشارؔ اور ابوالکلام آزادؔ کے اسالیب سے ہے، ایک مضمون انگریزی ناول نگار ٹامس ہارڈی پر ہے، ایک ہمزہ اور اُردو املا پر اور مجموعے کے عنوان کے تحت ایک نظریاتی مضمون ہے۔ جیسا مضامین کے عنوانات سے ظاہر ہے، اس مختصر سے مجموعے میں خاصا تنوع ہے۔ بادی النظر میں تین مضامین اردو کے نثری اسالیب سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن ان میں سے ہر مضمون منفرد ہے اور اسالیبِ نثر کے مختلف جلوؤں کا آئینہ دار۔ اردو شاعری سے متعلق دونوں مذکورہ مضامین بھی الگ الگ جہاتِ فکر کی نشان دہی کرتے ہیں اور صاحبِ مضمون کی وحدتِ فکر و صلابتِ رائے کے باوجود دو مختلف دنیاؤں کی سیر کراتے ہیں۔ ٹامس ہارڈی پر مضمون لکھ کر ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے نہ صرف اس بات کا ثبوت دیا ہے کہ وہ انگریزی میں بھی ایم اے ہیں بلکہ یہ بھی واضح کردیا ہے کہ وہ بہت جلد ان لوگوں میں اپنا مقام بنالیں گے جو انگریزی ادب کے سرمایے سے اُردو کو مالا مال کرتے رہے ہیں۔ اُردو اِملا کے موضوع پر جو مضمون ہے وہ سب سے علیٰحدہ ہے اور ایک ہی مضمون خالص نظریاتی تنقید کا حامل ہے جس کے عنوان کو مجموعے کا عنوان قرار دیا گیا ہے۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خاں ادبی تنقید کی دنیا میں تازہ وارد ضرور ہیں، لیکن اپنے ذوقِ مطالعہ، لگن، پختگیِ فکر و تحریر اور تدریسی تجربے کے اعتبار سے وسیع النظر، مخلص، کہنہ مشق اور پختہ کار ہیں۔ ان کے تنقیدی مضامین اس مجموعے سے پہلے جستہ جستہ ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں، اس لیے پڑھنے والوں کے لیے وہ کچھ ایسے اجنبی بھی نہیں ہیں۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کی تحریروں میں جو چیز سب سے زیادہ متوجہ کرتی ہے، وہ ان کا خلوص ہے۔ کہتے ہیں کہ شخصیت کا تعلق اسلوبِ فکر اور اسلوبِ اظہار سے بڑا گہرا ہوتا ہے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کی شخصیت میں جو صداقت اور جو خلوص، ان سے ذاتی واقفیت رکھنے والے محسوس کرتے ہیں، وہی ان کی تحریروں میں بھی کارفرما ہے۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں، دل کی گہرائیوں سے محسوس کر کے کہتے ہیں اور ان کی باتوں میں پائے جانے والے خلوص سے وہ بھی انکار نہیں کر سکتا جو ان سے کسی سطح پر نظریاتی اختلاف رکھتا ہو۔ اس باب میں وہ سر سید احمد خاں سے مشابہ ہیں کہ مخالفین بھی سر سید کے خلوص اور لگن کے معترف تھے۔

اپنی عملی تنقید میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں تجزیاتی اور منطقی پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ ان کا اندازِ نظر معروضی ہوتا ہے اور اگرچہ اپنے ناقدانہ مشاہدات میں وہ رُوکھی پھیکی اور بے رَس زبان کا استعمال کبھی نہیں کرتے، لیکن تاثراتی اسلوب سے ہمیشہ اجتناب کرتے ہیں۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کی تنقید ہیئتی اور تجزیاتی ہے اور نصب العین کے اعتبار سے تعمیر پسند۔ یہ اجمال کچھ تفصیل چاہتا ہے۔

ادب میں نصب العینیت ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کو عزیز ہے اور یہ نصب العین بھی متعین ہے۔ وہ نہ صرف عقیدہ و عمل کے اعتبار سے مسلمان ہیں، بلکہ اپنی جملہ مساعی میں، جن میں ادبی کاوشیں بھی شامل ہیں، اسلام کو منتہائے نظر ٹھہرا لیتے ہیں۔ ان کا یہ خیال بجا ہے کہ نظریہ و عمل میں مطابقت ہونی چاہیے اور جب ایسا ہو تو عمل کی کوئی بھی جولاں گاہ مستثنیٰ نہیں ہو سکتی۔ وہ تعمیر پسند نقاد نعیم صدیقی کے اس قول پر مُہرِ توثیق ثبت کرتے ہیں:

"جیسے ایک اشتراکی کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ معاشیات میں اشتراکی نقطۂ نظر

رکھتے ہوئے شعر و ادب میں سرمایہ دارانہ زاویۂ نگاہ قبول کرے اسی طرح
ایک شعوری مسلمان کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ عقائد و اخلاق اور عبادات و
معاملات میں اسلام کو اختیار کرکے شعر و ادب میں کسی غیر اسلامی نظریے کو اپنا سکے"

(مضمون : ادب اور ادبی رویّہ)

اپنی نظریاتی تنقید میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں زیادہ وضاحت سے کام لیتے ہیں، اگرچہ عملی تنقید کے نمونوں میں بھی ان کے نقطۂ نظر کی اصابت وصلابت صاف نظر آتی ہے، لیکن وہاں نظریات پر کھل کر بات نہیں ہوسکتی، وہاں تو ان کا عملی اطلاق ہوتا ہے۔ البتہ نظریات پر بحث کے دوران ناقد کا مافی الضمیر زیادہ براہِ راست، برملا اور دو ٹوک ہوسکتا ہے اور وہ یہاں ہے۔ ممتاز احمد خاں صاحب ادب کو خلا میں معلق نہیں مانتے، وہ اس کے سماجی پس منظر کو ہمیشہ ملحوظ رکھتے ہیں اور یہ بھی جانتے ہیں کہ فرد اور سماج کے عمل و ردّ عمل کا سلسلہ لامتناہی کبھی کبھی ٹوٹتا اور ادب و فن کے سانچوں میں ڈھلتا رہتا ہے۔ ادب بلاشبہ ایک فرد کے ذہن کی پیداوار ہے لیکن وہ فرد ایک انسانی معاشرے کا رکن بھی ہے اور اس کا ذہن ان بے شمار اور پیچیدہ معاشرتی و نفسیاتی عوامل سے دوچار ہوتا رہتا ہے جن میں وہ فعال بھی ہوتا ہے اور منفعل بھی۔ بہرصورت اس کی جواب دہی مسلّم ہے۔ تخلیق کی سطح پر منفرد رہنے والا ذہن جب اظہار کے مختلف پیرایوں میں ظاہر ہوتا ہے تو ایک بار پھر سماج سے اس کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے، کیونکہ اظہار کے سارے وسائل کسی مخصوص سماج سے ہی تعلق رکھتے ہیں اور اظہار کی منزل میں آتے ہی کوئی فن پارہ سماجی احتساب کی زد سے باہر نہیں ہوسکتا۔

دراصل ادب و فن اپنی ہیئت اور پیرایۂ اظہار سے قطع نظر کسی تجربہ، خیال، مشاہدہ یا جذبہ و احساس کے لیے آلۂ کار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب تک کوئی موضوعِ سخن نہ ہو، "سخن چہ معنی دارد؟" روزمرہ کی بہ ظاہر بے موضوع گفتگو میں بھی بہت سارے نفسِ مضمون کو ریزہ ریزہ دیکھا جاسکتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ سخن تو سخن ہے، نطق بھی اظہار کی ضرورت کے بغیر سکوت کے برابر ہے اور اظہار کی ضرورت کوئی نفسِ مضمون ہی ہوتا ہے۔

خواہ وہ بہت مختصر اور خالصتاً ذاتی کیوں نہ ہو۔ پھر یہ نکتہ بھی نظروں سے اوجھل نہ رہے کہ یہ ذاتی ضرورت ایک شخص سے تعلق رکھنے کے باوجود دوسرے شخص کی موجودگی کی دلیل ہے، ورنہ اظہار کی گنجایش ہی نہیں ہوتی۔ یہی اظہار و گویائی کی نوعیت ہر پیرایۂ اظہار اور ہر معجزۂ فن بوسیلۂ زبان کے سماجی عمل ہونے کا بیّن ثبوت ہے۔ فنی تخلیق اس وقت تک داخلی عمل ہے جب تک تخلیق کار کے ذہن میں ہے، معرضِ اظہار میں آتے ہی اس کے نفسِ مضمون اور مواد پر اُس زبان کے بولنے والوں کی گرفت ہوتی ہے اور اس کا احتساب کیا جانا چاہیے؛ اگر اُس لسانی سماج میں مثبت اور صاف ستھری زندگی کا کوئی تصور اور معیار ہے تو اس کے مطابق احتساب ہوگا اور اگر قدروں سے عاری جنگل کا سماج ہے اور جنگل کے قوانین نافذ ہیں تو ادب و فن کار کو آزادی ہے کہ وہ بہیمیت اور درندگی کو عملی زندگی میں برتنے والوں کی ترجمانی کرے اور کوششِ اصلاح کی بجائے تلذذ کا سامان فراہم کرے۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کے ادبی عقائد کی وضاحت ان عبارتوں سے بھی ہوتی ہے:

(۱) "ادب کو سماج یا انسانی زندگی سے کاٹ کر دیکھا ہی نہیں جا سکتا۔ اس لیے ادب پر جب بھی بحث و گفتگو ہوگی تو ہیئت و اسلوب کے ساتھ مواد اور موضوع لامحالہ زیرِ بحث آئیں گے؛ اور جب مواد اور موضوع کے حسن و قبح کی بات اُٹھے گی تو اخلاقی اقدار کی بحث از خود پیدا ہوگی، اس لیے کسی ادب پارے یا فنی تخلیق پر مکمل، سیر حاصل اور کما حقہٗ گفتگو اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک اس کی ہیئت و اسلوب کے ساتھ ساتھ اس کے مواد و مضامین کو زیرِ مطالعہ یا زیرِ بحث نہ لایا جائے۔"

(ادب اور ادبی رویّہ)

(۲) "جو ادب محض ذوقِ جدت پسندی کی تسکین کے سامان فراہم کرے جو ہماری آنکھوں میں تحیّر کی چمک اور اعصاب میں سرسراہٹ تو پیدا کر دے، لیکن ہماری بصیرت میں اضافہ نہ کرے، جو ہمارے قویٰ کو مضمحل اور ہمارے حوصلوں

کو پست کر دے، جو قنوطیت و کلبیت کے اندھیروں میں ہمیں دھکیل دے...
.... جو ہمارے لیے افیون بن جائے اور ہمارے عقل و حواس
کو مختل کر دے، ہر طرح قابلِ مذمت اور لائقِ احتراز ہے۔ ایسا شعر و ادب جس میں
ہوس ناکی و ہوس کاری کا جواز ڈھونڈا جاتا ہے جس میں عیش کوشی اور لذت اندوزی
کے عناصر کارفرما ہوتے ہیں، انسانی طبائع پر بڑے مضر اور خطرناک اثرات ڈالتا
ہے ...... ایسے شعر و ادب کی مضرت رسانی اور سمیت بہت کھول کر بیان
کی جانی چاہیے۔ اور ان کے کھوکھلے پن کا پردہ فاش کیا جانا چاہیے۔"

(ادب اور ادبی رویہ)

(۳) "نیاز کی نثر میں جو رنگینی ہے، وہ مخصوص قسم کی ہے۔ نیاز کے اسلوبِ نثر
کی رنگینی ابوالکلام آزاد کے اسلوب کی رنگینی اور شعریت سے مختلف ہے۔ ابوالکلام
آزاد کی نثر تمام سجاوٹ اور نغمگی کے باوجود زندگی کی عالمگیر صداقتوں اور آفاقی
قدروں سے اپنا رشتہ استوار رکھتی ہے۔ آزاد کا موضوع اعلیٰ وارفع ہے،
اور ان کی تحریر ایک خاص مقصد کے گرد گھومتی ہے۔ اس لیے اُن کی نثر فکر کی
صلابت، عقیدے کی محکمی، بیان کی قوت اور تاثیر کی حامل ہے۔ مولانا آزاد کے
برعکس نیاز فتح پوری اور ان کے رنگ میں دوسرے لکھنے والوں کے سامنے کوئی
بلند مقصد نہ تھا وہ محض ایک خواب ناک دنیا آباد کر کے قاری کو تھوڑی دیر کے
لیے مسحور و مسرور کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن ان کی تحریریں وہ گہرائی اور
بصیرت نہیں کہ قاری دیر تک ان کا ساتھ دے سکے۔ فکر کی بلوغت، غور و خوض
کی عادت اور مطالعہ کی وسعت کے ساتھ نیاز اور ان کے جیسے دیگر لکھنے والے
پھیکے اور فرسودہ نظر آتے ہیں۔"

(نیاز کا اسلوب)

موضوع اور نفسِ مضمون کے اعتبار سے ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے ان مضامین میں

ندرتِ فکر کے شواہد فراہم کیے ہیں۔ تقریباً یہ سارے موضوعات اردو انتقاد کی دنیا میں اگر بالکل نئے نہیں تو نئے زاویۂ نگاہ کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔ جوشؔ کی منظری شاعری جس توجہ اور تفصیل کی طلب گار تھی ممتاز احمد خاں نے اس کا حق ادا کر دیا ہے۔ میرے ذاتی مطالعہ کی حد تک جوشؔ کی منظری شاعری کا ایسا بھرپور تجزیہ اس سے پہلے نہیں کیا گیا۔ اسی طرح نیازؔ فتح پوری، رتن ناتھ سرشارؔ اور ابوالکلام آزادؔ کے نثری اسالیب کے بیان میں مضمون نگار نے دقتِ نظر سے کام لیا ہے۔ خاص طور پر ابوالکلام آزاد کے اسلوب کا تجزیہ سیر حاصل اور معلوماتی ہے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے اس تجزیے میں جو اقتباسات درج کیے ہیں، اسلوبِ آزاد کے تعین میں ان کی واقعی اہمیت ہے۔

مضمون "کلامِ اقبال میں شاہین کی علامت" موضوع کے اعتبار سے اچھوتا نہ سہی، مضمون نگار نے اس میں اپنے ذاتی مطالعے سے نتائج اخذ کیے ہیں، ممکن ہے یہ نتائج دوسروں کے اخذ کیے ہوئے نتائج اور ناقدانہ مشاہدات سے مختلف نہ ہوں، لیکن مضمون کی ہر سطر اور تجزیاتی بحث کا پیرایہ بذاتِ خود مضمون نگار کی اپنی سوچ اور اُپج کا اعلان و اظہار ہے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں اپنی اسلام پسندی کی بنا پر علامہ ڈاکٹر اقبالؔ سے ذہنی طور پر بے حد قریب ہیں لہٰذا جب اس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں تو ان کا قلم بے حد جولاں اور بے حد سبک رفتار ہوتا ہے۔ زیادہ اقتباسات سے طوالت کا اندیشہ ہے، اس لیے اس ضمن کے نمونوں کو قارئین کے اپنے مطالعہ کے لیے چھوڑے دیتا ہوں۔ مختصر یہ کہ "کلامِ اقبالؔ میں شاہین کی علامت" ایک بھرپور تجزیاتی مضمون ہے۔

ناس ہارڈی پر مضمون مختصر ہے، مگر معلوماتی ہے۔ اسے اور زیادہ بھرپور بنایا جا سکتا تھا، ڈاکٹر ممتاز احمد خاں اس کے اہل بھی ہیں۔ امید ہے کہ وہ مستقبل قریب میں اس طرف اور زیادہ توجہ کریں گے تاکہ اُردو میں انگریزی ادیبوں سے متعلق معلومات بیش از بیش فراہم ہو سکیں اور اب تک اس ضمن میں اگرچہ بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، مگر وقیع، قابلِ قدر اور یک موضوعی کاموں کی کمی ہے۔ میری تمنا ہے کہ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں چند انگریزی ادیبوں یا اور شاعروں کا انتخاب کر کے ان میں سے ایک یا دو کے متعلق معلومات سے بھرپور ایک ضخیم

کتاب اردو میں لکھیں جو زبان و بیان کے اعتبار سے موصوف کی نمائندگی کرتی ہو اور جدیدیت کے زیرِ اثر انگریزی اقتباسات کے ترجمے کرنے والوں سے مختلف ہو جن کے یہاں عجلت پسندی اور اردو زبان پر پورا قابو نہ ہونے کی وجہ سے اُردو کے ادبی رسائل میں عجیب و غریب نمونے نظر آتے ہیں اور جنھیں دیکھ کر یہ تو پتا چلتا ہے کہ بڑی اونچی بات کہی گئی ہے، مگر یہ بھی صاف نظر آتا ہے کہ یہ بات اردو زبان میں نہیں کہی گئی، بلکہ کوئی انگریزی داں ہکلا ہکلا کر اپنے مافی الضمیر کو کسی طور پر بیان کرنے کی ناکام یا قدرے کامیاب کوشش کر رہا ہے۔

اب چند باتیں سخن گسترانہ طور پر عرض کرنا چاہتا ہوں۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے "جوشؔ کی منظری شاعری" میں پہلے تو جوشؔ کا یہ شعر لکھا ہے ؎

تیرتا پھرتا ہے یہ بادل کے ٹکڑوں میں ہلال
یا زمرّد کا سفینہ درمیانِ جوئبار

پھر وہ رقم طراز ہیں :

"تشبیہ نادر ہے۔ مگر ایک بات جو کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ زمرد کا رنگ سبز ہوتا ہے اور ہلال کا رنگ زردی مائل سفید۔ اس لیے ہلال کو زمرد کا سفینہ کہنا بجا نہیں۔"

میرا اندازہ ہے کہ جوشؔ کا مشاہدہ وسیع تر تھا۔ شاید ڈاکٹر ممتاز احمد خاں ابھی اس کی توثیق نہ کر پائیں، لیکن موسمِ بہار میں جب فضا کی ایک مخصوص کیفیت ہوتی ہے، ہلال زمردیں نظر آتا ہے مگر ہر موسم میں ایسا نہیں ہوتا۔

جہاں تک ہمزہ اور املا کی غلطیوں کا تعلق ہے، میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں سے متفق ہوں، مگر اس حد تک نہیں جس حد تک رشید حسن خاں اور دیگر مصلحینِ اُردو املا چاہتے ہیں۔ مثال کے طور پر میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ گائے اور ناؤ صوتی اعتبار سے سہ صوتی ہیں، سہ حرفی لکھنے میں خلطِ مبحث کا امکان ہے، لیکن یک حرفی صوت 'اُ' کو 'و' کہنا یا 'ء' کو 'ے' کہنا ہندی والوں کے منہ سے تو اچھا لگتا ہو گا اُردو میں ایسا تلفظ سرے سے نہیں

ہے۔ اسی طرح 'ے' یعنی 'اِ' اور 'ے' یعنی اے کی آوازوں میں تو فرق ضرور ہے لیکن کیا اس کا حل حکِ ہمزہ ہی ہے؟ اور ہمزہ حذف کردینے پر مجرد 'د' یا 'ے' کی آوازیں 'اُ' یا 'ءِ' کی آوازیں نہیں بن سکتیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہم 'ئے' یا 'ؤ' کو دوحرفی صوت کے طور پر ادا کریں اگرچہ دو حرفی املا ہے اور ظاہر ہے کہ املا کو صرف صوت کا ترجمان ہونا چاہیے، ان میں حروف کی گنتی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ مثلاً نفسی آوازیں بھ 'کھ' وغیرہ اُردو میں دو حروف کی مدد سے لکھی جاتی ہیں لیکن حقیقت میں صوتیہ کے اعتبار سے ان کی وحدت مسلّم ہے۔

اخیر میں یہ لکھنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں اپنی عملی تنقید میں خالص معروضی تجزیے کو بروئے کار لاتے ہیں جس کا ذکر اجمالاً پہلے کیا جا چکا ہے۔ یہاں ایک مختصر اقتباس درج کرکے اپنی بات کی توثیق چاہتا ہوں:

"نثر میں لفظوں کا استعمال اس طور پر ہوتا ہے کہ ایک لفظ کے عموماً ایک ہی معنی ہوتے ہیں اس کے برعکس شعر میں لفظوں کے انسلاکات کی جانب بھی ذہن متوجہ ہوتا ہے۔ شعر میں لفظوں کے معنی کا دائرہ پھیلتا اور سکڑتا رہتا ہے۔ نیاز اپنی نثر میں بہت سے مقامات پر لفظوں کو اسی طور پر استعمال کرتے ہیں۔"

(نیاز کا اسلوب)

مجھے یقینِ واثق ہے کہ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کا یہ مجموعۂ مضامین اہلِ نظر سے دادِ تحسین وصول کرے گا اور اُردو کے نئے ناقدین کی صف میں بالخصوص تعمیر پسند تنقید کی دنیا میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کا مقام متعین کرنے میں معاون ہوگا۔ وہ ابھی جوان ہیں، اولوالعزم ہیں اور ذوقِ مطالعہ کے ساتھ اصابتِ فکر و نظر کے مالک ہیں، اس لیے ان سے اُردو دنیا کی بہت سی مثبت امیدیں وابستہ ہیں۔

(ڈاکٹر) نجم الہدیٰ
پروفیسر و صدر شعبۂ اردو، بہار یونیورسٹی
مظفرپور

۳۱ دسمبر ۱۹۸۹ء

کلامِ اقبالؔ میں شاہین کی علامت

شاعری کی زبان علامتوں اور استعاروں کی زبان ہوتی ہے۔ یوں تو ہر لفظ بجائے خود ایک علامت ہے لیکن اصطلاحی معنی میں علامت اُس لفظ کو کہتے ہیں جس کے گرد معانی کی کچھ خاص تہیں جمع ہو جاتی ہیں اور جب وہ لفظ کسی خاص سیاق و سباق میں آتا ہے تو قاری یا سامع کا ذہن اس کے لفظی معنی سے آگے اُن معنوں کی جانب منتقل ہو جاتا ہے جن معنوں میں شاعر یا فن کار نے اسے استعمال کیا ہے۔ علامت کا استعمال فن کی معنویت، تہ داری اور بلاغت کو بڑھا دیتا ہے۔ لیکن علامت کے استعمال میں بڑی دیدہ وری اور فنی بصیرت کی ضرورت ہے؛ ورنہ علامتوں کے نامناسب استعمال سے فن پارہ غارت بھی ہو جاتا ہے۔ علامت اور اس سے مراد معانی کے مابین ایک ربط ضرور ہونا چاہیے جسے ادب کا ایک تربیت یافتہ اور باشعور قاری سمجھ سکے۔ علامت جب مقصود بالذات ہو جاتی ہے، جب قدم قدم پر جا و بے جا اس کا جال بچھنے لگتا ہے اور جب یہ شاعر یا فن کار کے لیے Obsession بن جاتی ہے تو یہ بڑا خطرناک اور مہلک عیب ثابت ہوتی ہے۔ ایسی صورت میں ادب معمّا و چیستاں بن جاتا ہے، ابلاغ و ترسیل کی ناکامی کا المیہ پیدا ہوتا ہے اور فن کار قاری کو مسرت و بصیرت کا سامان فراہم کرنے کے بجائے اُسے ذہنی اُلجھن، دردسری اور دماغی جمناسٹک میں مبتلا کر دیتا ہے۔

اقبالؔ رموزِ حیات اور اسرارِ کائنات کے سنجیدہ و ادق مضامین کو بھی نادر و تازہ کار علامتوں

میں بیان کرتے ہیں، جن سے اُن کی شاعری کی لطافت و دل آویزی بڑھ جاتی ہے۔ اور اس کی معنویت کا دائرہ پھیلنے لگتا ہے۔ اقبال کے افکار و تصورات میں چیستانیت نہیں ہے، اس لیے ان کے علائم بھی چیستاں نہیں بنتے۔ ادب کے بعض ناقدوں کا یہ معیار ہے کہ علائم کو پُرپیچ ہونا چاہیے اور ان پر ابہام کا ایک دھندلکا چھایا رہے۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ صفت جس علامت میں جتنی ہوگی وہ اتنی کامیاب و بلیغ علامت سمجھی جائے گی۔ لیکن جب ہم اقبال کے علائم کو دیکھتے ہیں تو وہ اس معیار پر پورے نہیں اُترتے۔ اس کے باوجود اقبال کے علائم بلیغ و تازہ کار ہیں۔ ان میں تہ داری بھی ہے اور پُرکاری بھی۔ ان کی حیثیت Cliché کی نہیں ہے۔ ان سے فکر کے نئے ابواب کھلتے ہیں اور ہمیں تازگی و شگفتگی کا بھرپور احساس ہوتا ہے۔

اقبال کی شاعری میں استعمال ہونے والے علائم خواہ تخلیقی ہوں یا روایتی، ان کے معانی و مفاہیم بڑی حد تک متعین اور حسبِ توقع ہوتے ہیں۔ ایسا کبھی نہیں ہوتا کہ دو قاری ان کی کسی علامت کے دو متضاد اور الگ الگ معنی اخذ کرتے ہوں۔ اقبال کا نظامِ فکر ان کے حواس پر کچھ حدیں قائم کرتا ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ وہ اپنے تصوّرات و افکار کی دنیا تک اپنے حواس کے علاقوں ہی سے پہنچتے ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری صرف ہمارے دماغ ہی کو اپیل نہیں کرتی بلکہ ہمارے دل کو بھی چھوتی اور ہمارے احساس کو بھی چھیڑتی ہے۔ ہمارے لیے اس میں صرف بصیرت ہی نہیں ہوتی بلکہ مسرت و انبساط کا سامان بھی ہوتا ہے۔ لیکن یہ مجرد جمالیاتی انبساط نہیں ہوتا بلکہ حقائق کے ادراک اور اقدارِ حیات و مسائلِ کائنات کے نئے گوشوں سے آگہی کا انبساط ہوتا ہے۔

اقبال کے علائم اس لیے مبہم نہیں ہوتے کہ ان کے کلام کو بہت پڑھا گیا ہے اور ان کے افکار و تصوّرات کی بالتفصیل صراحت کی جاتی رہی ہے۔ اقبال کا ایک ایسا قاری، جو ان کے کلام کو پہلی بار پڑھ رہا ہو، جب ان کے علائم سے دوچار ہوگا تو ان کے معانی و مفاہیم کی پوری تحدید و تعیّن نہیں کر سکے گا؛ اس لیے وہ علائم اس کے لیے مبہم ضرور رہیں گے۔ لیکن وہی قاری جب بار بار اور مسلسل اقبال کے پورے کلام کو پڑھے گا اور ان پر لکھی گئی کتب کا مطالعہ

کرے گا تو ان کے علائم پر سے ابہام کا وہ ہلکا سا پردہ بھی ہٹ جائے گا۔

اقبالؔ نے فرسودہ روایتی علائم مثلاً صیاد، آشیانہ، برق گلستاں، موج، طوفان، شراب، ساقی، صحرا، قفس وغیرہ کا استعمال کیا ہے۔ لیکن یہ علائم روایتی مفہوم سے کچھ ہٹ کر استعمال کیے گئے ہیں اور بہ قولِ شمیم حنفی "یہ علائم اپنا مفہوم روایت کے بجائے کہیں اور سے اخذ کرتے ہیں"۔ *

اُن کے علاوہ بڑی تعداد میں ایسے علائم ملتے ہیں جن کا تعلق اسلامی تاریخ اور اسلامی قصص سے ہے۔ مثلاً کلیم، خلیل، چراغِ مصطفوی، شرارِ بولہبی وغیرہ۔ ان علائم میں زیادہ قطعیت و محکمی پائی جاتی ہے۔ ان کے علاوہ اقبالؔ کے یہاں تخلیقی علائم بھی پائے جاتے ہیں جن میں لالہ اور شاہین بہت اہم ہیں۔ موخر الذکر علائم نہ اُردو شاعری کی روایت سے اپنا مفہوم اخذ کرتے ہیں اور نہ اسلامی قصص سے بلکہ کلامِ اقبالؔ میں ان کی کثرتِ تکرار ان کے معنی و مفہوم کے خد و خال واضح کرتی ہے۔

شاہین کی علامت اقبالؔ نے تواتر کے ساتھ اپنے پورے کلام میں استعمال کیا ہے اور اس سے ہمیشہ چند مثبت صفات و اقدار مراد لیے ہیں۔ اردو کے بعض کوتاہ نظر مبصرین کا یہ الزام کہ اقبالؔ کا شاہین محض قوت، چیرہ دستی اور استحصال کا اشاریہ ہے، سراسر غلط ہے اور جہالت و تعصب پر مبنی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اقبالؔ بالطبع قوت کے دل دادہ تھے، لیکن مجرّد، مطلق، برہنہ اور بے زمام قوت کے نہیں۔ وہ قوت کو اخلاقی نظامِ اقدار کا پابند رکھنا چاہتے ہیں۔ اقبالؔ نے اپنے اس نظریے کی وضاحت و تشریح متعدد مقامات پر کردی ہے۔ کہتے ہیں کہ " قوت اگر لادین ہو تو اس کی ہلاکت خیزی و تباہ کاری سب سے بڑھ کر ہے، لیکن اگر یہ دین کی پابند ہو اور اس کی محافظت میں رہے تو بڑی برکت کا وسیلہ ہے۔

لادیں ہو تو ہے زہرِ ہلاہل سے بھی بڑھ کر
ہو دیں کی حفاظت میں تو ہر زہر کا تریاق

(نظم: قوت و دین — ضربِ کلیم)

---

* نقد و نظر، ششماہی علی گڑھ اقبال نمبر ۱ ص ۲۱۴

اور انگریزی خطبات میں ایک جگہ کہتے ہیں :

"Vision without power does bring moral elevation but can not give a lasting culture; power without vision tends to become destructive and inhuman".

اس لیے شاہین میں جہاں ایک طرف قوت و عمل ہے تو وہیں دوسری طرف درویشی و قلندری ہے جو نہ صرف اس کے بے ضرر ہونے پر دلالت کرتی ہے بلکہ اسے اخلاقی صفات کا حامل بھی قرار دیتی ہے۔ ؏ "پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں"۔ اس لیے شاہین کی علامت کو اقبالؔ کے فکری نظام میں رکھ کر ہی دیکھنا چاہیے اور اسی چوکھٹے کے اندر اس کے معنی و مفہوم متعین کیے جانے چاہییں۔

کلامِ اقبالؔ میں بعض مقامات پر شاہین کی جگہ شہباز کا لفظ بھی آیا ہے اور ایک اور علامت عقاب کی ہے، جس کا استعمال بھی صفاتِ حسنہ کے لیے ہوا ہے :

عقابی رُوح جب بیدار ہوتی ہے جوانوں میں
نظر آتی ہے ان کو اپنی منزل آسمانوں میں

مذکورہ بالا دونوں علائم کا استعمال کلامِ اقبالؔ میں اس طرح ہوا ہے کہ یہ دوسرے کے مترادف ہو جاتے ہیں۔ ملاحظہ ہو مندرجہ ذیل نظم، خط کشیدہ الفاظ کے تعلق پر غور کرتے ہوئے :

بچۂ شاہیں سے کہتا تھا عقابِ سال خورد
اے ترے شہپر پہ آساں رفعتِ چرخِ بریں
ہے شباب اپنے لہو کی آگ میں جلنے کا نام
سخت کوشی سے ہے تلخِ زندگانی انگبیں

جو کبوتر پر جھپٹنے میں مزہ ہے اے پسر
وہ مزہ شاید کبوتر کے لہو میں بھی نہیں

(نظم: نصیحت ۔ بالِ جبریل)

عقاب و شاہین کے مثبت علامتی پیکر کے بالمقابل اقبالؔ نے کرگس، زاغ، چکور، بلبل اور دراج (تیتر) وغیرہ کے منفی علامتی پیکر استعمال کیے ہیں۔ شاہین کے پہلو بہ پہلو ان علائم کے استعمال سے شاہین کی صفت اور زیادہ نکھر کر اور اُبھر کر سامنے آتی ہے:

وہ فریب خوردہ شاہیں جو پلا ہو کرگسوں میں
اسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسمِ شاہبازی

ہوئی نہ زاغ میں پیدا بلند پروازی
خراب کر گئی شاہیں بچوں کو صحبتِ زاغ

پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں
کرگس کا جہاں اور ہے شاہیں کا جہاں اور

یہ حُسن و لطافت کیوں؟ وہ قوت و شوکت کیوں
بلبل چمنستانی، شہباز بیابانی

کرگس، زاغ، چکور، بلبل اور تیتر وغیرہ انفعالیت، فراریت، محدودیت، حرص و ہوس، محکومی و غلامی، بے عملی و کم ہمتی، سستی و کاہلی، ضعف و ناتوانی، عیش کوشی و عافیت پسندی کے علائم و ترجمان ہیں۔ ان کے برعکس شاہین فقر و استغنا، عزتِ نفس، آزادی و حریت، حرکت و عمل، قوت و توانائی، شوکت و سطوت، مجاہدہ و مشقت اور تجسس کی علامت بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ شاہین پہاڑوں کی چٹانوں میں بسیرا کرتا ہے؛ وہ کوہ و بیاباں میں گزر اوقات کر لیتا ہے،

اس کے لیے کارِ آشیاں بندی ذلت ہے، اس کے شہپر پہ یہ رفعتِ چرخِ بریں آسمان ہے، اس کی تگ و تاز ملکوں اور سرحدوں کی پابند نہیں بلکہ سارا آسمان اس کی جولاں گاہ ہے۔ وہ کہتا ہے:
ع "مرا نیل گوں آسماں بے کرانہ" تو یہ مردِ مومن کی آواز ہے جسے اقبال نے طارق بن زیاد کی زبانی یوں ادا کیا ہے:

ع ہر ملک ملکِ ما است کہ ملکِ خدائے ما است

ملک و وطن کی حد بندیوں سے آزادی وہ صفت ہے جو اقبال کو بہت محبوب ہے۔ یہ مومن کی صفت ہے اور اقبال نے اس کا ذکر بار بار اپنے کلام میں کیا ہے:

ہو قیدِ مقامی تو نتیجہ ہے تباہی
رہ بحر میں آزادِ وطن صورتِ ماہی

اُس کی زمیں بے حدود اس کا اُفق بے ثغور
اُس کے سمندر کی موج دجلہ و دینوب و نیل

یہ ہندی، وہ خراسانی، یہ افغانی، وہ تورانی
تو اے شرمندۂ ساحل اچھل کر بے کراں ہو جا

درویشِ خدامست نہ شرقی ہے نہ غربی
گھر میرا نہ دلی، نہ صفاہاں، نہ سمرقند

مومن راستے کی رنگینیوں اور دل فریبیوں سے دامنِ نگاہ بچا کر سلامتی سے گزر جاتا ہے۔ وہ دل و نظر کا سفینہ سنبھال کر لیے جاتا ہے کہ بحرِ حیات میں سیکڑوں گرداب ہیں۔ وہ لہو و لعب اور عیش و طرب کی محافل و مشاغل سے دور رہتا ہے۔ حق و باطل کی کشمکش میں اسے ہر لحظہ زورِ دست اور ضربِ کاری کی ضرورت ہے، اس لیے وہ میدانِ جنگ میں نوائے چنگ کا طلب گار نہیں ہو سکتا۔

اقبالؔ نے عہدِ حاضر کے مسلمانوں کو مخاطب کر کے کہا ہے :

یہ زورِ دست و ضربتِ کاری کا ہے مقام
میدانِ جنگ میں نہ طلب کر نوائے چنگ

شاہین میں مومن کی یہ صفت پائی جاتی ہے کہ وہ 'خیابانیوں کی دل برانہ اداؤں' سے پرہیز کرتا ہے اور "بیمارئ نغمۂ عاشقانہ" سے مجتنب رہتا ہے ۔ اُسے یہ شعور ہے کہ کون کون سی چیزیں اس کی بلند پروازی کے لیے کمند ثابت ہو سکتی ہیں اور اس کی آزادی و کلہ داری کے لیے خطرناک بن سکتی ہیں ۔ اُس میں خود احتسابی کی صلاحیت بھی پائی جاتی ہے اور اُسے خطرات سے اپنی مدافعت کا طریقہ بھی معلوم ہے ۔ وہ مردِ حُر کی علامت ہے ۔ اس لیے اُس کی آنکھ بینا ہے :

بھروسا کر نہیں سکتے غلاموں کی بصیرت پر
کہ دنیا میں فقط مردانِ حُر کی آنکھ ہے بینا

اقبالؔ کے شاہین میں عیش کوشی و لذت طلبی نہیں پائی جاتی ۔ وہ گلشن کی بادِ بہاری سے دور، بیاباں کی تیز و تند ہواؤں کے تھپیڑوں میں اپنے بازوؤں کو صیقل کرتا اور اپنی ضرب کو کاری بناتا ہے ۔ مادّی لذّتوں سے خود ارادی اجتناب، ضبطِ نفس، جفاکشی اور استغنا اُس میں فقر کی صفت پیدا کرتا ہے :

نہ بادِ بہاری، نہ گلچیں، نہ بلبل — نہ بیمارئ نغمۂ عاشقانہ
خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم — ادائیں ہیں ان کی بہت دلبرانہ
ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری — جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ

(نظم : شاہین ۔ بالِ جبریل)

یہاں پر وہ تمام اشعار ذہن میں تازہ ہو جاتے ہیں جن میں مردِ مومن یا بندۂ حُر کی صفت ضرب کاری بیان کی گئی ہے :

ع : وہی ہے بندۂ حُر جس کی ضرب ہے کاری

وہی حرم ہے وہی اعتبارِ لات و منات
خدا نصیب کرے تجھ کو ضربتِ کاری

دلِ بیدار پیدا کر، کہ دل خوابیدہ ہے جب تک
نہ تیری ضرب ہے کاری، نہ میری ضرب ہے کاری

چڑھتی ہے جب فقر کی سان پر تیغِ خودی
ایک سپاہی کی ضرب، کرتی ہے کارِ سپاہ

اور نظم "مسجد قرطبہ" میں مردِ مومن کی صفات بیان کرتے ہوئے اقبالؔ کہتے ہیں: "تیغ ہے اس کی اصیل" تو یہ بھی تبدیلی الفاظ کے ساتھ اسی ضربِ کاری کا ذکر ہے۔ یہاں پر ضمناً یہ بیان کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اقبالؔ ضرب کاری سے کیا مراد لیتے ہیں۔ ضرب کاری وہ ضرب ہے جس کی زد پر آئی ہوئی کوئی شَے یا طاقت ریزہ ریزہ اور پاش پاش ہو کر ہی رہتی ہے۔ یہ ضرب بندۂ مومن رضائے الٰہی کے حصول کی خاطر معروف کو پھیلانے اور خیر کو قائم و نافذ کرنے اور منکرات کو مٹانے اور شر کا قلع قمع کرنے کے لیے لگاتا ہے۔ اس ضرب میں اس کے ایمان کی پختگی اور عشق کی گرمی شامل ہوتی ہے۔ یہ ضرب ذاتی اغراض و مفادات اور شخصی عداوت و دشمنی سے یکسر پاک ہوتی ہے۔ بندۂ مومن کی ضرب اس لیے کاری ہوتی ہے کہ اس کا ہاتھ اللہ کی مرضی کے عین مطابق استعمال ہوتا ہے۔ اس لیے اللہ کی تائید و نصرت اس کے ساتھ ہوتی ہے:

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں، کار کشا، کار ساز

مومن کی ضرب کاری شمشیر و عصا تک محدود نہیں ہوتی۔ ایسی ضرب وہ اپنے قلم یعنی تحریر اور اپنی زبان یعنی تقریر و گفتگو اور اپنے اعلیٰ اخلاق اور پاکیزہ کردار سے بھی لگاتا ہے۔

شاہین میں ایک صفت یہ ہے کہ وہ حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں ہوتا۔ وہ تو صرف اس لیے

ان کے گوشت کھاتا اور لہو پیتا ہے کہ اس کے جسم کو اتنی توانائی ملتی رہے کہ نیلگوں افلاک کی وسعتوں میں اپنی بلند پروازی کے وسیع امکانات کی تکمیل کر سکے۔ یہی سبب ہے کہ وہ آشیانہ بنا کر نہیں رہتا اور نہ گوشت کا ذخیرہ کرتا ہے جیسا کہ دوسرے گوشت خور پرندے کرتے ہیں۔ کرگس و زاغ کی زندگی کا مقصد گوشت خوری و شکم پروری ہے۔ شاہین کا مقصد اس سے بہت اعلیٰ و ارفع ہے۔ مومن کی بھی یہی صفت ہے کہ مادی وسائل کا حصول صرف اس قدر کرتا ہے کہ اس کی زندگی قائم رہے اور وہ اپنے حقیقی مقصد کے لیے مصروفِ جہد رہے۔ مادی وسائل و اسباب کا ذخیرہ کرنا اور وہ بھی لذتِ کام و دہن، شکم پروری اور عیش کی خاطر اس کے منصب اور شان سے بہت فروتر ہے۔ اپنی اس صفت کی بنا پر مومن حریص نہیں ہوتا اور رزق و اسبابِ حیات کے حصول میں ہمیشہ اخلاقی حدود کا پابند ہوتا ہے۔ اس لیے اس کی ذات انسانی معاشرے کے لیے باعثِ خیر و برکت ہوتی ہے۔

شاہین مُردہ جانوروں یا پرند کا گوشت نہیں کھاتا اور نہ ہی دوسروں کا مارا ہوا شکار کھاتا ہے۔ کھانے کی تو الگ رہی، نظر اُٹھا کر اس جانب دیکھتا بھی نہیں۔ بھوکے رہنے اور بھوکوں مر جانے کو وہ ایسی غذا کھانے سے بہتر سمجھتا ہے جس کے کھانے سے پرواز میں کوتاہی آتی ہے۔ اس لیے وہ کہتا ہے:

کیا میں نے اس خاک داں سے کنارہ
جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ

یہاں 'خاکداں' کہنے میں تحقیر کا پہلو مضمر ہے۔ لیکن یہ بات یاد رہے کہ اقبالؔ دنیا اور اس کے مادی مطالبات کی نفی نہیں کرتے لیکن وہ اس کے کثیف جبر سے اُوپر اُٹھنے کی خواہش کو ضروری سمجھتے ہیں اور انھیں اس خواہش کی ایک علامت شاہین میں نظر آتی ہے۔ شاہین کو اپنی تگ و دو اور اپنے زورِ بازو سے جو کچھ ملتا ہے اُسی کو وہ اپنا رزق سمجھتا ہے؛ اس کے علاوہ جو کچھ بھی اس کے چہار اطراف بکھرا ہوا ہے اسے اس نے اپنے لیے حرام کر لیا ہے۔ یہاں پر اقبالؔ کا شاہین طائرِ لاہوتی کی مکمل علامت بن جاتا ہے!

اے طائرِ لاہوتی اُس رزق سے موت اچھی
جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی

زمین سے آسمان کی جانب شاہین کی پرواز اس کے روحانی ترفّع کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ اس کی مادیت سے روحانیت کی جانب سفر ہے۔ وہ مادیت کو جھٹکتا ہے لیکن جھٹک نہیں دیتا۔ ارضی و مادی اسباب و علائق سے اس کا رشتہ منقطع نہیں ہوجاتا اور نہ ہو سکتا ہے، اس لیے کہ اس کا جسم خود مادے کا بنا ہوا ہے۔ لیکن اس کی پیہم کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ مادیت اور اس کے جبر سے اوپر اُٹھ جائے۔ یہی خواہش اور کوشش اس کی زندگی کو معنویت سے ہم کنار کرتی ہے۔

دیگر علائم کی طرح شاہین کی علامت اقبالؔ کے کلام میں ایجازِ بلیغ کا حسن پیدا کرتی ہے، اور اس کی دل نشینی و تہ داری کو بڑھا دیتی ہے۔ اقبالؔ اس علامت کے ذریعے چند اعلیٰ اخلاقی و انسانی قدروں کی رجز خوانی کرتے ہیں۔ وہ اُمتِ مسلمہ کو بالعموم اور نوجوانوں کو بالخصوص یہ دعوت دیتے ہیں کہ وہ شاہین کی طرح بلند نظر، بلند حوصلہ، ان تھک، خود اعتماد، جفاکش، مستغنی اور خوددار بن جائیں:

برہنہ سر ہے تو عزمِ بلند پیدا کر
یہاں فقط سرِ شاہیں کے واسطے ہے کلاہ

نہیں تیرا نشیمن قصرِ سلطانی کے گنبد پر
تُو شاہیں ہے بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں میں

تُو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا
ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں

آخری شعر کو پڑھتے ہوئے حافظے میں اقبالؔ کا یہ شعر گونجنے لگتا ہے:

ہر اِک مقام سے آگے مقام ہے تیرا
حیات ذوقِ سفر کے سوا کچھ اور نہیں

اس علامت کی پشت پر گویا اقبالؔ کے پورے کلام کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید بے محل نہ ہوگا کہ اقبالؔ کا تمام کلام اس طرح آپس میں مربوط و ہم آہنگ ہے کہ ایک شعر دوسرے شعر کی تائید و تشریح یا تتمہ و تکملہ بن جاتا ہے اور کہیں تضاد نظر نہیں آتا بلکہ اُن میں ایک فکری عضویت اور Integrity پائی جاتی ہے اور یہ اس لیے کہ اقبالؔ کے افکار اور آدرشوں کا ماخذ و سرچشمہ اسلام ہے جو خود تضادات سے یکسر پاک ہے اور جس کے تمام تصورات و تعلیمات آپس میں پوری طرح مربوط اور باہم دیگر پیوستہ ہیں۔

جوشؔ کی منظری شاعری

علامہ اقبالؔ کے بعد اُردو کے جس شاعر نے سب سے زیادہ شہرت و مقبولیت حاصل کی، وہ جوشؔ ہیں۔ جوشؔ کو شاعرِ انقلاب اور شاعرِ شباب کہا گیا ہے۔ جوشؔ نے جس طرح کی نظموں سے شہرت حاصل کی، وہ ایجی ٹیشنل اور انقلاب زندہ باد قسم کی نظمیں تھیں۔ ایک مدّت تک وہ شہرت کے اونچے منارے پر متمکن رہے لیکن جلد ہی ان کی شہرت گرنے لگی اور پھر ایسا ہوا کہ وہ بُھلا دیے گئے۔ یہ سچ ہے کہ انھوں نے شاعری کو پروپگنڈا اور خاص قسم کے نظریے کی اشاعت و تبلیغ کا آلہ بنایا اور اس سلسلے میں انھوں نے فن اور حُسن کاری کا خون روا رکھّا۔ جوشؔ کی اس قسم کی نظموں کی اہمیت وقتی اور ہنگامی تھی، کیوں کہ وہ وقتی مسائل اور ہنگامی حالات و ضروریات کے تحت لکھی گئی تھیں۔ مگر جوشؔ نے انقلاب زندہ باد سے الگ ہٹ کر بھی شاعری کی ہے، جہاں وہ زیادہ کام یاب ہیں۔ جوشؔ ایک سچے فن کار کے رُوپ میں اپنی انقلابی اور ایجی ٹیشنل نظموں میں نظر نہیں آتے بلکہ وہ اپنی عشقیہ اور منظری نظموں میں نظر آتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ناقدوں اور فن کاروں کا ایک خاص گروپ اُن کی اُنھی انقلابی نظموں کو زیادہ اہم قرار دیتا رہا ہے۔ لیکن ادب کا ہر باہوش اور دیدہ ور قاری یہ جانتا ہے کہ جوشؔ کی حیات کی ضامن ان کی منظری نظمیں ہیں۔ انقلاب زندہ باد والی نظمیں نہیں۔ اور اردو میں یہ منظری شاعری ہی ان کا اصل کارنامہ ہے۔

جوش کی منظری شاعری پر کچھ لکھنے سے قبل مختصراً یہ بیان کرنا مناسب ہوگا کہ اُردو میں منظری شاعری کی کیا روایت رہی ہے۔

اردو میں منظری شاعری کی بڑی کمی رہی ہے۔ جن لوگوں نے انگریزی شاعری کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ انگریزی میں منظری شاعری کی کیا اہمیت و حیثیت ہے۔ اردو کے ابتدائی دور میں محمد قلی قطب شاہ کے یہاں منظری نظمیں ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں بڑی سادگی ہے اور مقامیت کا رنگ گہرا ہے۔ ان کی منظری نظموں میں ان کے ذاتی احساسات اور رجحانات کی جھلک بھی ملتی ہے۔ ولیؔ کے یہاں اور ولیؔ کے بعد اردو شاعری فارسی کی پیروی میں غزل سے عبارت ہوگئی اور اس میں تکلف و تصنع کا بڑا اضافہ ہوگیا۔ مقامی رنگ ہلکا پڑتے پڑتے معدوم ہونے لگا۔ غزل داخلیت کی شاعری ہے اور منظر نگاری خارجیت کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ قصائد کی تشبیبوں میں منظر نگاری ہوتی تھی۔ سوداؔ کے ایک قصیدے کی تشبیب کا یہ مطلع ہے:

اُٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغِ اُردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل

اِس تشبیب میں بہار کی منظر کشی کی گئی ہے۔ لیکن قصائد کی تشبیبوں میں جو منظر نگاری ہوتی تھی اُس میں حد درجہ مبالغہ اور تصنع سے کام لیا جاتا تھا۔ سادگی، ذاتی مشاہدہ اور تجربہ اور مقامیت کی کمی صاف طور پر نظر آتی ہے۔ ہماری مثنویوں میں جا بجا منظر نگاری ملتی ہے مگر وہاں بھی باغ اور بَن کی تصویریں پُر تکلف انداز میں کھینچی گئی ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ وہ مناظر اس دھرتی کے نہیں کسی پرستان یا عالمِ خیال کے ہیں۔ مرثیوں میں صبح کا سماں، گرمی کی شدت، غروبِ آفتاب وغیرہ کا بیان ملتا ہے لیکن اسے بھی تشفی بخش نہیں کہا جا سکتا کیوں کہ شاعر کا مقصد منظر نگاری نہیں ہوتا، وہ مناظرِ قدرت کو خاص زاویے سے دیکھتا ہے اور اس کی تان نوحہ اور ماتم پر ٹوٹتی ہے۔

دَورِ متوسط میں جب اُردو کے تمام شعرا غزل، قصیدہ اور مثنوی و مرثیہ لکھ رہے تھے اُس وقت نظیرؔ اکبر آبادی نے ایسی بہت سی نظمیں لکھیں جن میں فطرت کے مناظر کی عکاسی ہے، اور ہندستانی موسموں اور میلوں ٹھیلوں کی مرقع نگاری ہے۔ ان نظموں میں ذاتی مشاہدہ ہے

اور مقامیت کا رنگ بہت گہرا ہے اور عہد حاضر کے تمام اُردو ناقد اس بات کے قائل ہیں کہ نظیر کی شاعری میں بہت اُرجنلیٹی (Originality) ہے۔ لیکن نظیر کی روایت کو کسی نے آگے نہیں بڑھایا اور ناقدوں اور فن کاروں نے اس کی شاعری کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔

اُردو میں منظری شاعری کی باضابطہ ابتدا انیسویں صدی عیسوی کے آخری ربع سے ہوتی ہے۔ محمد حسین آزاد نے "انجمن پنجاب" کی بنیاد ڈال کر اس کی ابتدا کی۔ انھوں نے انجمن کے مشاعروں میں زمستان، ابرِ کرم، صبح کا سماں وغیرہ نظمیں پڑھیں اور دوسرے شاعروں سے بھی ایسے ہی موضوعات پر نظمیں کہلوائیں۔ حالی نے برکھارت اور دیگر ایسی ہی نظمیں لکھیں۔ ان بزرگوں کے زمانے ہی میں اسمٰعیل میرٹھی، افسر میرٹھی اور شوق نے ایسی نظمیں خاصی تعداد میں لکھیں۔ ان شاعروں کے بعد اقبال نے ایک آرزو، ابرِ کوہسار، ماہِ نو، جگنو، ایک شام وغیرہ نظمیں لکھ کر منظری نظموں کے معیار کو بلند کیا۔ اقبال کے بعد بہت سے شاعروں نے اس روایت کو آگے بڑھایا، ان میں جوش کا نام سب سے اہم ہے۔

جوش کو فطرت اور مناظرِ قدرت سے بڑی محبّت ہے۔ خصوصاً صبح کے تودہ پرستار ہی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے پہلے مجموعہ "روحِ ادب" (۱۹۲۰ء) کو صبح کی دیوی کے نام معنون کیا ہے۔ 'روحِ ادب' کی نظم ونثر اس بات کی شاہد ہیں کہ جوش کو فطرت سے کتنی محبت ہے۔ چند سال قبل جوش کی خود نوشت سوانح عمری "یادوں کی برات" کے نام سے شائع ہوئی ہے۔ اس میں جابجا فطرت کی منظر کشی کے نمونے ملتے ہیں۔ اس کتاب سے صرف ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے جس میں ایک گانو اور وہاں کے کھیتوں کی منظر نگاری کی گئی ہے:

"اللہ اللہ تا حدِّ نظر جھومتے، لہلہاتے اور گنگناتے کھیت، کھیتوں میں دھرتی ماتا کی اُگی ہوئی تمنائیں اور مستجاب دعائیں۔ بیچ بیچ میں مانندِ زُلفِ بتاں پیچ وخم کھاتی ہوئی پگڈنڈیاں، چلتی "بیڑیوں" اور "پرابوں" کی بدولت گہری گہری نالیوں میں شہر کے چولھوں کو آگ بخشنے والے بہتے پانی کی کُڑبُڑ، کُڑبُڑ، سنہری اور ملائم کرنوں سے جھیل کی موجوں کی جھِل جھِل،

ساحل پر خوب صورت مُرغابیوں کی قطاریں پر فشاں اور موجوں میں اُن کی رہ رہ کر ڈُبکیاں اور ملائم دوش پر کھیتوں کی تراوت اور بالیوں کی خوشبو اٹھائے ہوئے ٹھنڈے جھونکوں کی پاکیزگی اور لطافت، اور کھیتوں سے دُور کچّے کچّے، لپے پُتے مکان کے چھپّر، اونچے اونچے کھلیان۔ نکائی کرنے والی جوان جوان عورتیں اور ..... "

جوشؔ کی پرورش و پرداخت بھی ایسی جگہ ہوئی تھی جو مناظرِ فطرت کی رعنائیوں کی جلوہ گاہ تھی۔ "آم کے باغیچوں کی رومانی اور گھنیری چھاؤں میں جھومتا، بور کی بوئے مستانہ سے مہکتا، کوئلوں کی کو کو اور پپیہوں کی پی ہو پی ہو سے چہکتا ملیح آباد" جوشؔ کا آبائی وطن ہے۔ جوشؔ بچپن ہی سے فطرت اور مناظرِ فطرت کے شیدائی ہیں۔ "روحِ ادب" کی ایک نظم "ہماری سیر" میں انھوں نے لکھا ہے کہ ان کی عمر کے دوسرے لڑکے کھیلتے کُودتے اور چہلیں کرتے ہیں مگر وہ جب گلستاں سے پلٹتے ہیں تو آہ بھرتے ہیں۔ ان کے ساتھی صرف چکّر لگاتے ہیں لیکن وہ مناظرِ فطرت سے دل لگاتے ہیں۔

اقبالؔ نے کہا ہے ؎ دامن میں کوہ کے اک چھوٹا سا جھونپڑا ہو،

اور ؎ دنیا کے غم کا دل سے کانٹا نکل گیا ہو،

جوشؔ بھی فطرت کی آغوش میں پہنچ جانے کی تمنّا کرتے ہیں، مگر وہ اقبالؔ کی طرح تنہا نہیں جانا چاہتے۔ وہ اپنے "مستِ نازِ ساقی" کو بھی ساتھ لے جانا چاہتے ہیں (یہ اقبالؔ اور جوشؔ کی طبیعت کا بُنیادی فرق ہے)۔ جوشؔ درد و غم اور رنج و الم سے بھری دنیا کو یکسر بھول جانا چاہتے ہیں اور فطرت کے پُر سکون ماحول اور اس کی رنگینیوں میں غرق ہو جانا چاہتے ہیں۔ کہتے ہیں:

جی چاہتا ہے ہوتی ہیرے کی ایک کشتی
کشتی پہ ساتھ ہوتا اِک مستِ ناز ساقی
جوئے شفق کے اندر کشتی کو ڈال دیتا
ارض و سما کو اپنے دل سے نکال دیتا

یہاں پر ہلکا سا عمر خیام کا رنگ پیدا ہو گیا ہے اور بے ساختہ اس کی یہ رباعی یاد آتی ہے۔

مجھے اس رباعی کا انگریزی ترجمہ یاد ہے جو فٹز جیرالڈ نے کیا ہے، ملاحظہ ہو:

Here with a Loaf of Bread beneath the Bough,

A Flask of Wine, a Book of Verse - and Thou

Beside me singing in the Wilderness -

And Wilderness is Paradise enow.

لیکن عمر خیام سے جوش کی مشابہت بہت سطحی ہے۔ جوش کے احساس میں وہ گرمی اور جذبے میں وہ خلوص کہاں، اور ان کے یہاں خود ضبطی بھی نہیں ہے۔ جوش کے جذبات میں جوش اور اُبال بہت ہے۔ ان کی آواز میں لہک اور بلند آہنگی ہے۔ کبھی کبھی ان کے جذبات میں سطحیت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ عمر خیام کی آواز میں دھیما پن اور لہجے میں سنجیدگی ہے۔ اس کے جذبات کبھی مبتذل اور سطحی نہیں ہوتے۔ جوش اس سطح پر اتر آتے ہیں:

رو پٹوں کو ڈھلکائے سینے اُبھارے
حسیں آرہے ہیں کنارے کنارے
اُنھیں بڑھ کے آؤ گلے سے لگائیں
کہ جنگل میں منگل منانے کے دن ہیں

حسینوں کو پٹّی پڑھا کر اور جھانسا دے کر وہ جنگل میں بھی لے جانا چاہتے ہیں تاکہ وہاں منگل منا سکیں۔ جوش یہاں نظیر اکبرآبادی سے زیادہ قریب ہو جاتے ہیں۔ کیوں کہ نظیر بھی آندھی میں اپنے محبوب کو "جتا کر خاک کا اُڑنا، دکھا کر گرد کا چکّر" اپنے کوٹھے پر لے جاتے ہیں اور پھر اپنے ارمان نکالتے ہیں۔ جوش نے اپنی بہت سی نظموں میں چاندنی رات کا نقشہ کھینچا ہے۔ اس سلسلے میں یہاں ان کی دو نظموں کا ذکر کروں گا۔ "بدلی کا چاند" اور "شبِ ماہ"۔ "بدلی کا چاند" جوش کی خوب صورت اور کام یاب ترین نظموں میں سے ہے۔ جوش کو تشبیہات کا بادشاہ کہا جاتا ہے۔ لیکن بڑی عجیب بات ہے کہ جب وہ تشبیہہ و استعارے کا کم سے کم استعمال کرتے ہیں تو زیادہ کام یاب نظمیں لکھتے ہیں۔ اس نظم میں بھی جوش نے کم سے کم تشبیہہ اور استعارے کا استعمال

کیا ہے۔ اس نظم کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ جب ہم اسے پڑھتے ہیں تو چاند کے ساتھ ہم بھی بادل کے گرداب میں غوطے کھانے لگتے ہیں، اور کبھی خود کو اُبھرتا ہوا محسوس کرتے ہیں اور کبھی ڈوبتا ہوا۔ نظم کی تمام جزئیات ایک عضوی کُل (Organic whole) کی تشکیل کرتی ہیں اور اس طرح پورے منظر اور تصویر کے نقوش واضح اور نمایاں ہوتے ہیں۔ اور ان کی دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ کوئی جزُ الگ سے اپنی طرف توجہ نہیں کھینچتا۔ اس نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

وہ سانولے پن پر میداں کے ہلکی سی صباحت دوڑ گئی
تھوڑا سا اُبھر کر بادل سے وہ چاند جبیں جھلکانے لگا
ریشمی جو گھٹا تاریکی میں چاندی کے سفینے لے کے چلا
سنکی جو ہوا تو بادل کے گرداب میں غوطے کھانے لگا
اُبھرا تو تجلّی دوڑ گئی، ڈوبا تو فلک بے نور ہوا
اُلجھا تو سیاہی دوڑا دی، سُلجھا تو ضیا برسانے لگا

دوسری نظم "شبِ ماہ" ہے۔ یہ بڑی مرصّع نظم ہے۔ استعاروں اور تشبیہوں سے لدی ہوئی۔ فارسی تراکیب اور الفاظ سے بوجھل اور شعریت سے معمور۔ "بدلی کا چاند" میں سادگی ہے، اس لیے اس میں آمد ہی آمد ہے۔ اس کے برعکس "شبِ ماہ" کو پڑھنے سے تصنّع اور آورد کا بڑا احساس ہوتا ہے۔ ہر شعر اپنی خوب صورتی میں لاجواب ہے، لیکن تمام نقوش مل کر ایک نقشِ کامل نہیں بناتے۔ نقوش کی کثرت ہو گئی ہے اور جزئیات پر بڑی کاوش کی گئی ہے۔ نظم اس طرح شروع ہوتی ہے:

الاماں! کیا چاندنی چھٹکی ہوئی ہے دور تک
گر رہے ہیں خاک پر چاندی کے لاکھوں آبشار

نظم کے اختتام سے پہلے یہ شعر ملتا ہے:

تیرتا پھرتا ہے یہ بادل کے ٹکڑوں میں ہلال
یا زمرّد کا سفینہ درمیانِ جوئبار

مندرجہ بالا شعر میں تشبیہ نادر ہے۔ مگر ایک بات جو کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ زمرد کا رنگ سبز ہوتا ہے اور ہلال کا رنگ زردی مائل سفید۔ اس لیے ہلال کو زمرد کا سفینہ کہنا بجا نہیں۔ دوسری بات جو کھٹکتی ہے وہ یہ کہ پوری نظم کے سیاق و سباق میں اس شعر کو دیکھیے تو یہ شاعر کی پہلی بیان کردہ تصویر کی تردید کرتا ہے۔ پہلے شعر میں شاعر کہتا ہے :

الاماں کیا چاندنی چھٹکی ہوئی ہے دور تک
گر رہے ہیں خاک پر چاندی کے لاکھوں آبشار

اور اسے پڑھ کر ہمارے ذہن میں پورے چاند کی رات کا تصور قائم ہوتا ہے' اس لیے کہ جب چاند تقریباً کامل ہوتا ہے جب ہی چاندنی کا یہ عالم ہوتا ہے کہ ع گر رہے ہیں خاک پر چاندی کے لاکھوں آبشار۔ لیکن نظم کے اختتام سے کچھ پہلے جب یہ مصرع ملتا ہے ع تیرتا پھرتا ہے یہ بادل کے ٹکڑے میں ہلال' تو ذہن کو جھٹکا سا لگتا ہے اور ہم یہ سوچنے لگتے ہیں کہ جب ہلال بادل کے ٹکڑوں میں تیر رہا ہے تو پھر ہلال سے چاندی کے لاکھوں آبشار کیسے گر رہے ہیں۔ جوش زورِ تخلیق اور نادر و زرکار تشبیہات و استعارات کے سیلاب میں بہ جاتے ہیں۔ ان میں فن کارانہ توازن' صناعانہ ٹھہراو اور شاعرانہ قوتِ انتخاب نہیں۔ اس لیے وہ بڑی فاش مشاہداتی غلطیاں کر جاتے ہیں۔ اور انھیں کچھ خبر تک نہیں ہوتی۔

جوش فطرت کے عاشق تو ہیں ہی لیکن صبح کے تو وہ پرستار ہیں۔ اپنی بہت سی نظموں میں انھوں نے صبح کی تصویر کشی کی ہے۔ وہ صبح کو اکثر ایک جوان عورت کے رُوپ میں دیکھتے ہیں۔

یہ وادیوں میں پھیل رہی ہے سحر کی ضو
یا آ رہی ہے سر کو جھکائے عروسِ نَو
آنکھوں میں دل فریب تبسّم لیے ہوئے
کاکُل ہے چشمِ سُرخ پہ سایہ کیے ہوئے

("دو حاشام" ۔ "شعلہ و شبنم")

صبح پر ایک اور نظم ہے "البیلی صبح" ۔۔ یہ بھی جوش کی مرصع اور نمائندہ نظم ہے تشبیہات و استعارات

کے زیورات سے لدی ہوئی، شعریت اور نغمگی اس نظم میں بھی بہت ہے۔ زبان بہت ہی نفیس اور دُھلی ہوئی ہے۔ سب تصویریں طبع زاد، نادر اور جاذب ہیں:

نظر جھکائے عروسِ فطرت جبیں سے زُلفیں ہٹا رہی ہے
سحر کا تارا ہے زلزلے میں اُفق کی لَو تھرتھرا رہی ہے
روش روش نغمۂ طرب ہے، چمن چمن جشنِ رنگ و بُو ہے
طیور شاخوں پہ ہیں غزل خواں، ہر اک کلی گنگنا رہی ہے
ستارۂ صبح کی رسیلی جھپکتی آنکھوں میں ہیں فسانے
نگارِ مہتاب کی نشیلی نگاہ جادو جگا رہی ہے
طیور بزمِ سحر کے مطرب لچکتی شاخوں پہ گا رہے ہیں
نسیمِ فردوس کی سہیلی گلوں کو جھولا جھلا رہی ہے
کلی پہ بیلے کی کس ادا سے پڑا ہے شبنم کا ایک موتی
نہیں یہ ہیرے کی کیل پہنے، کوئی پری مسکرا رہی ہے
شلوکا پہنے ہوئے گلابی، ہر اک سبک پنکھڑی چمن میں
رنگی ہوئی سُرخ اوڑھنی کا ہوا میں پلّو سکھا رہی ہے
فلک پہ اس طرح چھپ رہے ہیں ہلال کے گرد و پیش تارے
کہ جیسے کوئی نئی نویلی جبیں سے افشاں چھڑا رہی ہے

(شعلہ و شبنم)

اس نظم میں ترنم اور شگفتگی بہت ہے۔ بعض لفظوں کی تکرار سے بھی ترنم پیدا کیا گیا ہے۔ مثلاً روش روش، چمن چمن، تشبیہات کی ندرت ملاحظہ ہو:

(الف) کلی پہ بیلے کی کس ادا سے پڑا ہے شبنم کا ایک موتی
نہیں یہ ہیرے کی کیل پہنے، کوئی پری مسکرا رہی ہے

(ب) شلوکا پہنے ہوئے گلابی ہر اک سبک پنکھڑی چمن میں
رنگی ہوئی سُرخ اوڑھنی کا ہوا میں پلو سکھا رہی ہے

ہر تصویر صبح کی تازگی، صفائی اور شگفتگی لیے ہوئے ہے۔ صرف ایک کمی ہے، وہ یہ کہ نظم کا ہر منظر الگ الگ اتنا جاذب اور اپنے آپ میں مکمل سا ہو گیا ہے کہ وہ صبح کے منظر کی کلّی خوب صورتی کو بڑھانے کے بجائے اپنی طرف توجہ منعطف کر لیتا ہے۔ اس سے نظم کے تعمیری حسن کو نقصان پہنچتا ہے۔ پھر بھی نظم کا آہنگ بہت ہی دل کش ہے اور ہم اسے پڑھ کر محظوظ ہوتے ہیں۔

صبح کے سلسلے میں ایک اور نظم کا ذکر میں خاص طور سے کرنا چاہتا ہوں۔ وہ نظم ہے "سویرا"۔ جوشؔ پونے میں ہیں اور پونے کی صبح کو دیکھ کر ان کو اپنے وطن ملیح آباد کی صبح یاد آجاتی ہے۔ پھر وہ اپنے وطن کی صبح کی تعریف کرنے لگتے ہیں۔ دس شعروں میں صبح کی تصویر کشی ہے۔ اس کے باوجود صبح کی کوئی تصویر ہمارے سامنے نہیں آتی۔ صرف لفظوں کا ہجوم یا جلوس نظر آتا ہے:

رُوح میں کروٹیں بدلتی صبح
جھُومتی، کھیلتی، مچلتی صبح
بُوئے انفاس سے معطّر صبح
روئے ناشستہ سے منوّر صبح
مَست پنگھٹ پہ گنگُناتی صبح
جھُومتی، ناچتی، نچاتی صبح
لاجوردی، کبھی بسنتی صبح
بے جھجک، گاہ لاجونتی صبح
چمپئی، سبز، سُرخ، دھانی صبح
رقصِ طاؤسِ نوجوانی صبح
نیند میں بھُولتی، بھٹکتی صبح
سایۂ زلف میں چٹکتی صبح

خلوتِ ناز کا فسانہ صبح
گل و شبنم کا شامیانہ صبح
سرد، سادہ، سجل، سہانی صبح
ابلا، انمول، ارغوانی صبح
چنچلا، داستاں، پہیلی صبح
ننھی، ناکتخدا، نویلی صبح

(سرود و خروش)

جھومتی، کھیلتی، مچلتی، بوئے انفاس سے معطر، روئے ناشستہ سے منور، پنگھٹ پہ گنگناتی، ناچتی، نچاتی، لاجوردی، بسنتی، بے جھجک، لاجونتی، چمپئی، سبز، سرخ، دھانی، رقصِ طاؤس، نوجوانی، سرد، سادہ، سجل، سہانی، ابلا، انمول، ارغوانی، چنچلا، داستاں، پہیلی، ننھی، ناکتخدا، نویلی۔!

الفاظ! الفاظ! الفاظ! یہ ذخیرۂ الفاظ کی نمائش ہے، نظم نگاری نہیں۔ جوش کی اس نظم کا موازنہ براؤننگ (Browning) کی ایک چھوٹی سی نظم "پردیس میں گھر کی یاد" (Home - Thoughts From Abroad) سے کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ نظم کیسے لکھی جاتی ہے۔ اور نظم کو کیا ہونا چاہیے۔ جوش کی طرح براؤننگ بھی اپنے وطنِ عزیز انگلینڈ سے باہر ہے اور وہاں بہار کے موسم میں اسے اپنے وطن کی بہار کی رنگینیاں اور رعنائیاں یاد آتی ہیں۔ پھر تمام یادیں تازہ ہو جاتی ہیں۔ وہ انتہائی Nostalgic ہو جاتا ہے اور بڑی شدت سے تمنا کرتا ہے کہ کاش وہ اس وقت انگلینڈ میں ہوتا:

Oh, to be in England
Now that April's there

وہ مجبور ہے، اُڑ کے تو جا نہیں سکتا۔ لیکن وہ شاعر ہے۔ اس کا تخیل اسے پَرِ پرواز عطا کرتا ہے اور وہ اپنے باغ میں پہنچ جاتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ پیڑوں کی ڈالیاں سبز اور نوخیز پتیوں سے ڈھک گئی ہیں اور باغ میں Chaffinch گا رہی ہے۔ پھر دیکھتا ہے کہ مئی کے مہینے میں باغ

کے پھولوں کی ڈالیاں جھک گئی ہیں ۔ دھائٹ تھروٹ (White-throat) اپنا آشیانہ بنا رہی ہے اور گوریا بھی اپنا گھونسلا بنانے میں مصروف ہے ۔ وہ دیکھتا ہے کہ اس کے باغ میں ناشپاتی کے درخت کی ایک شاخ پر تھرش (Thrush) مسلسل اور بے تحاشہ گا رہی ہے ۔ شاعر کو اپنے وطن کی بہار کے آگے غیر ملک کی بہار بالکل ہیچ نظر آتی ہے ۔

براؤننگ کی یہ نظم بہت مختصر ہے ۔ اس میں لفاظی، طوالت اور بے جا تکرار نہیں ۔ اس نظم کو پڑھ کر واقعی بہار کی ایک تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے ۔

یہ بات مسلم ہے کہ جوش کے پاس سرمایۂ الفاظ بہت وسیع ہے ۔ مگر یہ بھی سچ ہے کہ وہ لفظوں کے گورکھ دھندے میں پڑ جاتے ہیں ۔ الفاظ کے الٹ پھیر، تُک بندی، قافیہ پیمائی، بند پیمائی کو شاعری سمجھ لیتے ہیں ۔ ان کے یہاں خود ضبطی نہیں ملتی ۔ وہ نظم کی تراش خراش میں انہماک سے کام نہیں لیتے ۔ وہ اپنے تجربوں کی جانچ پرکھ اور اُن کا تزکیہ نہیں کرتے ۔ وہ نہیں جانتے کہ نظم میں سب باتیں کہی نہیں جاتیں ۔ وہ انگریزی شاعر شیلی (Shelley) کی طرح لفّاظ (Verbose) ہو جاتے ہیں ۔ تکرار اور ربط و تنظیم کا فقدان ان کی نظم کی صناعت کو سخت نقصان پہنچاتا ہے ۔ جوش کی تخلیقی قوت بہت ہی زبردست ہے اور ان کے Versification کی صلاحیت بھی بے پناہ ہے لیکن ان کا تخیل بے لگام ہے ۔ ان کے اندر تنقیدی شعور کی کمی ہے اور وہ کچھ آرام طلب اور عیش پسند بھی ہیں ۔ آرٹ، بہ قول اقبالؔ 'خونِ جگر'، اور غایت درجہ کی جانکاہی چاہتا ہے ۔ جوشؔ آرٹ کی تخلیق میں خونِ جگر صرف نہیں کرتے ۔

جوشؔ کے مجموعہ "حرف و حکایت" کی نظم "برسات ہے برسات" اور "موجِ باراں" اور سموم و صبا کی نظم "رِم جھم" لفاظی، تُک بندی اور تکرار کی بدترین مثالیں ہیں ۔ اوّل الذکر نظم میں ہر چار مصرعے کے بعد یہ ٹکڑا دہرایا جاتا ہے :

برسات ہے، برسات ہے، برسات ہے، برسات
برسات ہے، برسات
اے رندِ خرابات

اور "موجِ باراں" کے ہر دو مصرعے کے بعد شاعر رٹ لگاتا ہے اِن دو مصرعوں کی :

موجِ باراں، موجِ باراں
بادہ گساراں، بادہ گساراں

نظم کو پڑھ کر بجائے اس کے کہ سرور و انبساط کا احساس ہو، طبیعت بالکل منغض ہو جاتی ہے۔ متذکرہ بالا نظموں میں دھندلی تصویروں کی بھرمار ہے اور مناظر و نقوش ایک دوسرے سے خلط ملط ہو جاتے ہیں۔

جوشؔ صرف کوہ و دشت، باغ و راغ، صحرا و وادی، ابر و شفق، چاند اور دریا، سبزہ اور پھول، کہکشاں اور تارے، اشجار اور پودے، ندی اور جھیل ہی کا نقشہ نہیں کھینچتے۔ بلکہ چھوٹی چھوٹی اُڑنے اور پھدکنے والی رنگ برنگی، سبک اور پیاری پیاری چڑیوں سے بھی دل لگاتے ہیں۔ وہ اُن سے بھی محظوظ اور لطف اندوز ہوتے ہیں۔ یہ چڑیاں فطرت کا جزو ہیں۔ اُنھیں فطرت سے الگ کر کے نہیں رکھا جا سکتا۔ "روحِ ادب" میں ایک نغمہ ہے جس میں انھی چڑیوں سے مخاطبت ہے۔ چند بند تو نہایت خوب صورت ہیں اور شاعر کی نگاہ ایک ایک جزئیات کو دیکھتی ہے:

مہکتے ہوئے پھول کے پاس آؤ
لچکتی ہوئی شاخ پر بیٹھ جاؤ
ہوا میں کبھی اُڑ کے بازو ہلاؤ
کبھی صاف چشمے میں غوطہ لگاؤ

یونہی پیاری چڑیو، ابھی اور گاؤ

کبھی برگِ تازہ کو منہ میں دباؤ
کبھی کنج میں بیٹھ کر پھڑپھڑاؤ
کبھی گھاس پر لوٹ کر دل بہلاؤ
کبھی جا کے بیلوں کو جھولا جھلاؤ

یونہی پیاری چڑیو، ابھی اور گاؤ

یہاں زبان رواں، لطیف اور نفیس ہے۔ الفاظ سیدھے سادے ہیں۔ اسلوب میں بھی بلا کی سادگی ہے۔ نقوش کی بھرمار نہیں۔ تخیل کے چھلاوے نہیں، تشبیہہ اور استعارے بھی نہیں لیکن منظر صاف اور دل کش ہے۔ پڑھنے میں بھی مٹھاس اور لطف کا احساس ہوتا ہے۔

جوش کی منظری نظموں میں مقامیت کا رنگ بہت گہرا ہے۔ "لو کی آمد"، "گرمی اور دیہاتی بازار"، "بہلر کی ایک دوپہر" اور "راجپوتانہ میں برسات کی ایک شام" وغیرہ نظموں کو پڑھنے سے یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ جوش نے اپنے گردوپیش کے مناظر کا بہ غور مشاہدہ کیا ہے اور اپنی نظموں میں وہ انھی کا نقشہ کھینچتے ہیں۔ یہ بات انہیں اردو کے دوسرے شاعروں سے ممتاز کرتی ہے۔ جس طرح "نظیر اکبرآبادی کی نظمیں خالص ہندستان کی فضا میں سانس لیتی ہیں اور اُن میں ذرا بھی اجنبیت کی بو نہیں آتی"، اسی طرح جوش کی نظمیں بھی ہندستانی عناصر سے مملو ہیں۔ جوش کی شاعری کی اس خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہوئے علی سردار جعفری نے اپنی کتاب 'ترقی پسند ادب' میں لکھا ہے:

"جوش کی منظر نگاری میں ہندستان پہچانا جاتا ہے جس میں بانس کے خوب صورت جھنڈ ہیں، ٹین کی چھتیں ہیں، کھپریلیں ہیں، جن پر بارش شور مچاتی ہے۔ گیہوں اور دھان کے کھیت ہیں۔ پتوں کے دونے اور کوری سینکیں ہیں۔ دریاؤں کے پُل ہیں، ریل کی پٹریاں ہیں، دیہاتی بازار، مرچوں کی جھانس اور گُڑ کی بھیلیاں ہیں۔ کسانوں کے بیل اور ہل ہیں، جوہی اور بیلے کی کلیاں ہیں، کوئل اور پپیہے ہیں۔ یہ منظر نگاری میر حسن سے زیادہ وسیع سطح پر اور نظیر اکبرآبادی سے زیادہ شوخ اور گہرے رنگوں سے کی گئی ہے۔"

علی سردار جعفری کی اس بات سے اتفاق تو کیا جاسکتا ہے کہ جوش کی منظر نگاری میر حسن سے زیادہ وسیع سطح پر ہے لیکن نظیر اکبرآبادی سے زیادہ شوخ اور گہرے رنگوں سے کی گئی ہے، اس بات سے اتفاق کرنا مشکل ہے۔ نظیر کے یہاں جو تنوع ہے وہ جوش کے یہاں نہیں۔ پھر نظیر کے

نقوش، مناظر اور الفاظ سب پر مقامیت کی گہری چھاپ ہے۔ نظیرؔ کے یہاں بناوٹ اور تصنع نام کو نہیں۔ جوشؔ کے یہاں بڑی بناوٹ ہے۔

مقامیت کے رنگ کو دکھانے کے لیے یہاں صرف دو نظموں سے مثالیں پیش کروں گا۔ پہلے "گرمی اور دیہاتی بازار" سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

شور، ہل چل، غلغلہ، ہیجان، لُو، گرمی، غبار
بیل، گھوڑے، بکریاں، بھیڑیں، قطار اندر قطار
مکھیوں کی بھنبھناہٹ، گڑ کی بُو، مرچوں کی چھانس
خربزے، آلو، کھلی، گیہوں، کدو، تربوز، گھانس
دھوپ کی شدت، ہوا کی یورشیں، گرمی کی رَو
کملیوں پر سُرخ چاول، ٹاٹ کے ٹکڑوں پر جَو
ماؤں کے کاندھوں پہ بچّے گردنیں ڈالے ہوئے
بھوک کی آنکھوں کے تارے، پیاس چمکائے ہوئے

(شعلہ و شبنم)

ع مکھیوں کی بھنبھناہٹ، گڑ کی بُو، مرچوں کی چھانس، اور پھر ع کملیوں پر سُرخ چاول، ٹاٹ کے ٹکڑوں پہ جَو، کہہ کر جوشؔ نے دیہاتی بازار کا جتنا حقیقی اور لاجواب نقشا کھینچا ہے وہ معمولی شاعر کے بس کی بات نہیں ہے۔ شاعر نے بڑی جامعیت اور اختصار سے جزئیات کو سمیٹ لیا ہے۔ اسی طرح "بہار کی ایک دوپہر" بھی سادہ سی لیکن بہت ہی خوب صورت اور کام یاب نظم ہے:

بے چین ہیں ہوائیں، بادل ہے ہلکا ہلکا
بھیڑیں چرا رہی ہیں دوشیزگانِ صحرا
کچھ لڑکیاں چنے کے کھیتوں میں گا رہی ہیں
کچھ پھول چُن رہی ہیں کچھ ساگ کھا رہی ہیں

بوڑھا کسان اپنی گاڑی پہ جا رہا ہے
کھیتوں کو دیکھتا ہے اور سر ہلا رہا ہے
زیرِ قدم جو برگِ پژمردہ آ رہے ہیں
ہر گام پر کچل کر نغمے سنا رہے ہیں
خورشید بادلوں میں کشتی جو کھے رہا ہے
کوؤں کا بولنا تک اک لطف دے رہا ہے
کھیتوں پہ دھندلی دھندلی کرنیں چمک رہی ہیں
سرسبز جھاڑیوں میں چڑیاں پھدک رہی ہیں
سورج ہے سر پہ، بادل سایہ کیے ہوئے ہیں
ٹھنڈی ہوا کے جھونکے گرمی لیے ہوئے ہیں

(شعلہ و شبنم)

اُوپر نقل کیے گیے دونوں ٹکڑوں میں ذخیرۂ الفاظ کی نمایش نہیں ہے۔ الفاظ چُنے ہوئے اور نہایت مناسب ہیں۔ اسلوب میں دل فریب سادگی اور دل کشی ہے۔ دھندلے نقوش کی بھرمار نہیں۔ چُنی اور دیکھی ہوئی تصویریں ہیں اور ہر تصویر الگ اہمیت نہیں رکھتی بلکہ نظم کی مرکزی خوب صورتی کو بڑھاتی ہے۔ یہاں شاعر کا تخیل بے مہار نہیں ہوتا۔ کاش! جوش اسی طرح سنبھل کر شاعری کرتے

اس مضمون میں جوش کی شاعری کی جن خامیوں کا ذکر کیا گیا ہے، جوش اپنی ان تمام خامیوں اور کمزوریوں کے باوجود ایک بڑے فن کار ہیں۔ ان کی شاعری کی جو خامیاں بیان کی گئیں وہ صرف جوش کے یہاں نہیں پائی جاتیں بلکہ اردو کے بہت سے بڑے بڑے اور صفِ اوّل کے شاعروں کے یہاں بھی پائی جاتی ہیں۔ اختر شیرانی، مجاز، حفیظ جالندھری وغیرہ کی بھی بہت سی نظمیں تعمیری اور فنی اعتبار سے ناقص اور کمزور ہیں۔ جوش اپنی تمام تر کمزوریوں اور فنی خامیوں کے باوصف اردو کے بڑے منظر نگار شاعر ہیں۔ اور انھوں نے اردو کو چند نہایت ہی خوب صورت اور بے مثال منظری نظمیں دی ہیں۔

"فسانۂ آزاد" میں سرشار کی نثر

پنڈت رتن ناتھ سرشار اردو کے اہم اور جدید نثر نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اُن کا ناول "فسانۂ آزاد" (۷۹-۱۸۷۸ء) اودھ اخبار لکھنؤ میں بالاقساط شائع ہوا جو بعد میں مطبع نول کشور سے چار ضخیم جلدوں میں طبع ہوا۔ فسانۂ آزاد کے علاوہ سرشار نے اور بھی کئی ناول لکھے لیکن سرشار کی شہرت "فسانۂ آزاد" کے سبب ہے۔ اس ناول میں اس عہد کی تہذیبی زندگی کی بڑی زندہ اور دل چسپ عکاسی ملتی ہے۔ فسانۂ آزاد کی تحریر کا زمانہ وہ ہے جب سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا دلّی اور علی گڑھ میں سادہ و سلیس اسلوب میں سنجیدہ تمدنی اور علمی مسائل و موضوعات پر لکھ رہے تھے۔ نذیر احمد، حالیؔ، شبلیؔ اور ذکار اللہ سب کے سب رنگین، پُر استعارہ اسلوب سے دامن کش ہو کر عصری موضوعات و مسائل پر اظہارِ خیال کر رہے تھے۔ اس زمانے میں محمد حسین آزاد، سرسید اور ان کے رفقا کی روش سے ہٹ کر چلے، گو ان کا اسلوب بھی کچھ نہ کچھ سرسید کی سادہ نگاری کی تحریک سے متاثر ہوا۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کا زمانہ بھی یہی ہے لیکن سرشار لکھنؤ میں تھے۔ وہ سرسید کے خیالات سے متاثر ضرور تھے اور ان کی قدر کرتے تھے لیکن فسانۂ آزاد جس ماحول کی عکاسی کرتا ہے وہ ماحول قدامت کے اثرات سے آزاد نہ ہو سکا تھا۔ اس لیے فسانۂ آزاد کی زبان پر سادگی کے ساتھ ساتھ رنگینی و تکلف کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔

فسانۂ آزاد کی زبان "فسانۂ عجائب" جیسی تو نہیں اور نہ ہو سکتی تھی، اس لیے کہ ان دونوں کے درمیان پچپن چھپّن سال کا فاصلہ ہے۔ سرشار کے زمانے تک حالات میں تبدیلی ضرور آگئی تھی اور لوگوں کے مذاق اور وقت کے تقاضے بھی بدل گئے۔ لیکن لکھنؤ کی تہذیب غدر کے حادثے کے بعد بھی اپنی ظاہری چمک دمک سے آنکھوں کو خیرہ اور دلوں کو فریفتہ کر رہی تھی۔ اس تہذیب میں ہنوز ایک رنگینی، رعنائی اور رومانیت تھی۔ سرشار نے فسانۂ آزاد میں اس تہذیب کی مرقع کشی کرتے ہوئے اس کی شعریت، رنگینی اور رس کو جذب کیا ہے۔ سرشار کے یہاں نثر کی ایسی عبارتیں بھی ملتی ہیں جو بڑی مقفّیٰ اور رنگین ہیں لیکن فسانۂ آزاد کی مقفّیٰ نگاری فسانۂ عجائب کی مقفّیٰ نگاری سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں بیانیہ کا تسلسل مجروح نہیں ہوتا اور نہ قاری کا دم پھولتا ہے۔ قاری قافیوں میں اُلجھ کر مطلب کو فراموش نہیں کرتا۔ سرشار واقعات کا بیان، مناظر کی تصویر کشی اور صورتِ حال کی عکاسی اس سُرعت اور کثرت سے کرتے ہیں کہ ان کی تحریر میں ایک حرکت اور تیز گامی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ کسی مقام پر ٹھہرتے نہیں۔ زندگی اور اس کی ہما ہمی ان کی تحریر کو واقعیت کی سرزمین پر اِستادہ رکھتی ہے۔ سرشار پریوں کی دنیا، خوابوں کی وادی یا رومانی جزیرے کی سیر نہیں کرتے، بلکہ لکھنؤ کے گلی کوچوں میں اور سڑکوں پر گھومتے ہیں اور یہاں کے رہنے بسنے والے بھانت بھانت کے لوگوں کی گفتگو، چلت پھرت، معاملات و مسائل، افتادِ مزاج اور محافل و مشاغل کا بہ غور اور بہ شوق مشاہدہ کرتے ہیں اور اُنھی کی عکاسی ایک متحرک، پُرقوت اور جاذب اسلوب میں کرتے ہیں۔ سرشار کی نثر بے جا تکلفات و تصنعات سے جکڑی ہوئی معلوم نہیں ہوتی حالاں کہ یہاں مترادفات کا اہتمام بھی ہے اور جا بہ جا مقفّیٰ نگاری کا التزام بھی۔ لیکن سرشار کی قوتِ بیان اور تخلیقی وفور نے ان چیزوں کو اپنے اندر ایسا جذب کیا ہے کہ یہ سرشار کی تحریر کو مصنوعی اور بے جان بنانے کے بجائے خوش آہنگ، شگفتہ اور پُرقوّت بناتی ہیں۔ بعض مقامات پر قافیوں کا استعمال زیادہ ہے لیکن بیش تر حصوں میں مُقفّیٰ فقرے اور جملے عبارت کے بیچ بیچ میں آتے ہیں۔ بسنت کے میلے کی تصویر ملاحظہ ہو:

"لکھنؤ میں ہر گلی کوچہ زعفران زار ہے۔ کیوں نہ ہو آخر بسنت کی بہار ہے۔

یوں تو ہر سمت طبلے پر تھاپ، سارنگی کی چھیڑ چھاڑ اور نغمہ سرائی کا انتظام ہے، مگر مینا صاحب کی درگاہ سب میں انتخاب زیارت گاہِ خاص و عام ہے۔ اللہ اکبر! گردِ مزار کہیں نوجوانوں کی دھوم دھام ہے کہ جس طرف دیکھیے اژدحام ہے۔ نمٹ بمٹ، جوق در جوق چلے آتے ہیں، غول کے غول اُمڈے آتے ہیں۔ وہ بھیڑ بھاڑ، وہ دھکم دھکا، وہ ریل پیل، وہ شور و شر کہ الاماں الحذر۔ ایک دوسرے کو ریلتا ہے، دوسرا تیسرے کو ڈھکیلتا ہے۔ ڈولیوں پر ڈولیاں اور فینس پر فینس چلی آتی ہیں، مہ جبینانِ ماہ رو، تماشہ بینوں کی بدولت گھچرے اُڑاتی ہیں۔ قدم قدم پر چلنا دشوار، سر پر خاک، چہرے پر غبار...... حور لقا، زہرہ جبیں شوخ و بے باک، چست و چالاک، خوش الحان، غزل خوان، گوہرِ یاقوت لب سمن گاتی ہیں، عجب ناز و انداز سے کھڑی ہاتھ ہلاتی ہیں۔ کاندھے پر دھرے کمر کو لوچ دے "رُت آئی عجب بسنت بہار کی" تان اُڑا رہی ہیں۔ اربابِ نشاط کے رقص اور ٹھوکرے کلیجے پر چوٹ ہے۔ رقص کا وہ سماں بندھا کہ عاشقوں کا دل بھی گنگنانے لگا۔ سارنگیاں، ہاں میں ہاں ملانے کو تیار، طبلہ نواز کمر بستہ خدمت گزار، گردا گرد تماشہ بینوں کی قطار۔ دوسری جانب قوّال حقانی غزلیں گاتے ہیں، صوفیوں کو وجد میں لاتے ہیں۔ کسی اہلِ دل کو حال آیا، کوئی آنکھوں میں آنسو بھر لایا۔ ہُو حق کا نعرہ بلند ہے، سرود و غنا کا لطف دو چند ہے۔ ایک سمت ساقنوں کا گرم بازار، دکانیں دھواں دھار۔ چلم پر چلم بھری جاتی ہے، دَم پر دَم پڑتے ہیں، ناتواں نوجوان نشہ کے زور میں عجیب لوچ سے اکڑتے ہیں۔ بسنت نے بھی اچھا رنگ جمایا ہے، چاند درباروں تک کو زعفران بنایا ہے۔ لباس در کنار جسم تک کو زعفرانی بنایا ہے۔"

لکھنؤ کے محرم کی جو تصویر کھینچی گئی ہے وہ بھی بڑی جاذب اور خوب صورت ہے، ملاحظہ ہو:

"جدھر دیکھو ایک نرالی سج دھج۔ مومنِ پاک مثلِ کعبہ سیاہ پوش، کوئی ماتمِ حسین میں سر برہنہ چلا جاتا ہے کوئی حلّہ پوشانِ بہشت کی طرح ہرا ہرا جوڑا پھڑکاتا ہے۔ حسینانِ عنبریں مو اور مہ جبینانِ قوس ابرو کی مستانہ چال، ماتمی پوشاک، بکھرے بال۔ واہ واہ ناز، وہ نگاہِ غلط انداز۔ وہ چھپ چھپ کے کترا جانا، کبھی لجانا، کبھی مسکرانا۔ بے فکروں کی سو سو جگہ پھیریاں تماشائیوں کی زور آزمائیاں۔ عاشق تنوں کی گھاتیں، رمز و کنایہ کی باتیں۔ دیہاتنیں، گنوارنیں بیندی لگائے پھریا پھڑکائے، گوندے پٹیاں جمائے حیرت سے باہم چہ می گوئیاں کر رہی ہیں (اشعار)....

لیجیے آغا باقر کے امام باڑے میں کھٹ سے داخل۔ ادھو ہو! خدا کی قدرت مجسّم نظر آتی ہے۔ واہ میاں باقر کیوں نہ ہو، نام کر گئے۔ چکا چوند کا عالم ہے۔ لیکن گلی تنگ، تماشائیوں کی عقل دنگ۔ خلقت گھس بیٹھ کر دیکھ ہی آتی ہے۔ ناک ٹوٹے یا سر پھوٹے، آغا باقر کا امام باڑا ضرور دیکھیں گے۔"

منقولہ بالا دونوں اقتباسات میں سرشار نے قافیوں کا استعمال کیا ہے لیکن اس طور پر کہ تحریر کی روانی نہیں ٹوٹتی اور نہ بیانیہ کا تسلسل مجروح ہوتا ہے۔ وہ قافیوں کی مسلسل تکرار اور بھرمار سے ایک مصنوعی لب و لہجہ پیدا نہیں کرتے۔ ہاں بعض مقامات پر قافیوں کا التزام کچھ زیادہ ملتا ہے اور نثر کی روانی متاثر ہوتی معلوم ہوتی ہے، کچھ تصنع کا احساس بھی ہوتا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس ملاحظہ ہو جو از اوّل تا آخر مقفّیٰ ہے:

"ہر سمت لطفِ اتم ہے، نور کا عالم ہے۔ جامِ گُل قطرۂ شبنم سے لبریز، نسیمِ سحری مشک بار و عنبر بیز۔ کہیں رندانِ ساغر نوش کا جوش و غل، کہیں صراحی و بادۂ گُل گوں کا قلقل۔ ادھر فاختہ دستک زناں، اُدھر قمری

کوکو کناں۔ پپیہوں کی پکار، موربیوں کی جھنکار۔ جس شجر کو دیکھو نہال، ہر غنچۂ گل زر سے مالامال۔ کہیں بلبل چہک رہے ہیں اور پھول مہک رہے ہیں، کہیں قطرۂ شبنم جھلک رہے ہیں اور تاروں کی روشنی میں چمک رہے ہیں۔"

سرشار کے زمانے کے لکھنؤ میں روز مرہ کی گفتگو میں بھی عام لوگ ضلع جگت، رعایتِ لفظی قافیہ بندی اور تک بندی کا استعمال کرتے تھے۔[1] سرشار نے اس عہد کی عکاسی کرتے ہوئے بعض مقامات پر دو کرداروں کے مکالمے بھی مقفّیٰ لکھے ہیں، مثلاً:

رئیس : ماشاء اللہ! آپ شاعر بھی ہیں۔

آزاد : جی، اور چشم بد دور ایں جانب ساحر بھی ہیں۔

رئیس : ہم سحر کے کبھی قائل ہی نہیں ہوئے۔

آزاد : بس معلوم ہو گیا کہ آپ کسی قوسِ ابرو کے تیغِ نگاہ کے گھائل ہی نہیں ہوئے۔

رئیس : بھئی واللہ! کتنے حاضر جواب ہو۔

آزاد : تم بھی بے تکے پن میں انتخاب ہو۔

رئیس : تم تو گالیاں دینے لگے، تو نوکری کر چکے بس ہوا کھائیے۔

آزاد : بہت بڑھ چڑھ کر باتیں نہ بنائیے، یہاں اسی بات کی لاکھ پاتے ہیں کہ ہر بات میں تک لاتے ہیں۔

رئیس : اچھا آج سے آپ ہمارے مصاحب ہوئے مگر سوتے جاگتے ہمیشہ قافیہ ہی میں جواب لیں گے۔

آزاد : دیں گے اور نیچ کھیت دیں گے۔

(تھوڑی دیر کے بعد رئیس نے بلایا)

رئیس : آزاد!

آزاد : خانہ احسان آباد

رئیس : آخاہ! آپ ہیں۔

آزاد : جی اور نہیں تو کیا آپ کے باپ ہیں ؟

رئیس : مت بک فضول ۔

آزاد : چونچ سنبھال نامعقول ۔"

سرشار کے لکھنؤ میں گفتگو اور تحریر دونوں پر تکلف کی چھاپ تھی ۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری "فسانۂ آزاد" کی نثر پر مندرجہ ذیل الفاظ میں تنقید کرتے ہیں :

" سرشار کا پورا ماحول شاعرانہ ہے ۔ شاعری یہاں کی تہذیب و ثقافت کا بنیادی جزو ہے ۔ زندگی اپنی ہر سطح اور ہر رُخ سے شاعری کا ذوق کرتی ہے ۔ پورے معاشرے کے رگ و ریشے میں شاعری کا ذوق حرکت کرتا ہے ۔ "فسانۂ آزاد" اس کا زندہ ثبوت ہے ۔ سرشار اسی تہذیبی قوت کے زیر اثر قدم قدم پر شاعرانہ اسلوب اختیار کرتے ہیں اور اردو فارسی کے ہزاروں اشعار استعمال کرتے ہیں ۔ سرشار کے سامنے نذیر احمد ، شرر اور سرسید کی نثر کے نمونے موجود تھے ، جنھوں نے اردو نثر کو شاعری کے بے جا تشدد سے نجات دلوائی ۔ سرشار اسی عہد کے نمائندہ ہیں لیکن اپنے اسلوب سے وہ شاعری کا بھوت نہیں اُتار سکے ۔ ان کے اسلوب کی ہیئت میں قافیہ کا طلسم بہت مستحکم نظر آتا ہے ۔ جہاں کوئی قافیہ پیدا ہوتا ہے سرشار کے اسلوب میں قافیے کھٹا کھٹ متحرک ہونے لگتے ہیں ۔ دراصل قافیہ اس معاشرے کے لاشعور پر مسلط ہو گیا ہے اور نثر ہزار کوشش کے باوجود اس سے نجات نہ پا سکی تھی ۔ قافیہ کی گرفت بے حد مضبوط ہے ۔ سرشار کے اسلوب میں یہ قافیہ گری نثر کے حُسن کو مجروح کرتی ہے ۔ قافیوں کا استعمال تصاویر کو دھندلاہٹوں میں ڈبو دیتا ہے اور تصویریں مدھم اور بجھی بجھی نظر آتی ہیں ۔"[۲]

ڈاکٹر تبسم کاشمیری سرشار کی مقفّٰی نگاری اور شاعرانہ اسلوب پر کچھ زیادہ ہی برہم نظر آتے ہیں ۔ "فسانۂ آزاد" جلد اوّل میں تکلف اور قافیہ پیمائی کچھ زیادہ ہے ۔ لیکن آگے چل کر دیگر جلدوں

میں سرشار کا اسلوب تکلفات کے منہ توڑ دیتا ہے۔ قافیے آسانی سے مل گئے تو ٹھیک ورنہ بے قافیہ ہی سہی۔ "فسانۂ آزاد" کے اسلوب پر ڈاکٹر قمر رئیس نے بڑی متوازن تنقید کی ہے، ملاحظہ ہو:

"فسانۂ آزاد" کی تہذیبی مرقع کشی کا بڑا انحصار دراصل اس زبان اور اسلوب پر ہے جسے سرشار نے اپنایا اور اسے تخلیقی طور پر اس طرح برتا کہ وہ اُن کا منفرد حصّہ بن گیا... اس اچھوتے اسلوب کی تقلید میں کوئی ادیب کام یاب نہ ہو سکا...

یہ صحیح ہے کہ سرشار کے اسلوب پر شاعرانہ طرز کا غلبہ ہے۔ صرف یہی نہیں کہ اپنی نثری عبارتوں میں وہ اردو اور فارسی کے صدہا اشعار نقل کرتے ہیں۔ بلکہ فسانۂ آزاد (جلد اوّل) میں مقفّٰی عبارتیں بھی کثرت سے نظر آتی ہیں اور کہیں کہیں شاعرانہ تخیّل کی رنگینی سے بھی کام لیتے ہیں۔ بعض واقعات کے بیان میں تصنّع و تکلّف کا شائبہ محسوس ہوتا ہے۔ مگر یہاں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ وہ جس قدیم تہذیب کی مصوری کر رہے تھے وہ ایک مخصوص شعری مزاج اور پر تکلّف تہذیبی روایتوں سے معمور تھی۔ اور اس کی صحیح ترجمانی ایک ایسے ہی اسلوب میں ہو سکتی تھی جس کا انتخاب سرشار نے کیا۔ اس کے باوجود سرشار کے اسلوب میں وضاحت اور روانی کی کمی محسوس نہیں ہوتی، اس لیے کہ وہ کسی بلندی یا دوری سے نہیں بلکہ اس تہذیب میں ڈوب کر، اس کے ہر شیوہ و ادا میں رچ بس کر اس کا نظارہ کرتے ہیں اور اسے بیان کرتے ہیں۔"(۳)

سرشار کے اسلوب میں فراوانی، وسعت، تنوع اور لچک ہے۔ یہ اسلوب بعض مقامات پر مقفّٰی ہونے کے باوجود رجب علی بیگ سرور کے اسلوب کی طرح مصنوعی اور بے جان نہیں ہے فسانۂ آزاد میں یک سانیت کا احساس نہیں ہوتا۔ یہاں منظر و ماحول بدلتا رہتا ہے، ساتھ ہی انداز و اسلوب بدلتا رہتا ہے۔ سرور کے یہاں اسلوب کو اوّلیت حاصل ہے۔ سرشار کے یہاں اسلوب پاؤں کی زنجیر نہیں بنتا۔ سرشار بڑے فن کار تھے اور بڑے کینوس پر تہذیبی مرقع نگاری کر رہے تھے۔ انھوں نے

قدیم مقفّیٰ و مسجع اور شاعرانہ و پر تکلف اسلوب سے استفادہ کیا لیکن وہ اِس اسلوب کے اسیر نہیں ہو سکتے تھے۔ فسانۂ آزاد میں سرشار کی فنی بصیرت اور تخلیقی صلاحیت نے ایک نئے اسلوب کو جنم دیا ہے جس میں کلاسیکی رچاؤ بھی ہے اور بیان کی بے پناہ قوت بھی۔ یہ اسلوب ہماری نثر کے ارتقا میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

حواشی

(۱) گذشتہ لکھنؤ: شرر لکھنوی۔ مرتبہ رشید حسن خاں، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ص ۱۵۱ - ۱۵۰

(۲) فسانۂ آزاد - ایک تنقیدی مطالعہ: ڈاکٹر تبسم کاشمیری - ص ۶۱

(۳) رتن ناتھ سرشار: قمر رئیس - ساہتیہ اکیڈمی - ص ۸۳، ۸۴

ابوالکلام آزاد کا اسلوبِ نثر — ایک مطالعہ

مولانا ابوالکلام آزاد کے اسلوبِ نثر کو ہم روایتی اصطلاحات کے سہارے نہیں سمجھ سکتے۔ یہ اسلوب نہ مقفّیٰ و مسجّع ہے اور نہ سرسید و حالی کے اسلوب کی طرح سادہ۔ اس کی تشکیل میں مختلف و متنوع عناصر کی کارفرمائی ہے۔ یہ اسلوب بہ یک وقت رنگین بھی ہے اور سادہ بھی۔ اس میں ایک خطیبانہ بلند آہنگی، ایک شاعرانہ رنگینی اور ایک عالمانہ لب ولہجہ پایا جاتا ہے۔ اس میں مرتب صوتی و صرفی اجزا کی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ ساتھ ہی استعاروں، تشبیہوں اور اشعار سے اس کی حنابندی کی گئی ہے۔ فارسی اور اُردو شاعری کے روایتی پس منظر سے اسے شاعرانہ آہنگ دینے کی کوشش قدم قدم پر نظر آتی ہے۔ لیکن یہ کھوکھلے جذبوں، بے جان خیالات اور بے روح تصورات کا ترجمان نہیں۔ اس میں جو قوت و شدّت، اثر و تاثیر، تابناکی و تابندگی ہے وہ اعلیٰ خیالات، شدید احساس، گہرے یقین اور وسیع مطالعے کا نتیجہ ہے۔ مولانا آزاد کی شخصیت بڑی تہ دار اور پُرشکوہ تھی، اُن کا اسلوب بھی انتہائی تہ دار اور پُرشکوہ ہے۔

مولانا آزاد کی ابتدائی تحریروں پر سرسید اور محمد حسین آزاد جیسے مختلف و متضاد ادیبوں کے اثرات نظر آتے ہیں۔ سرسید کا سائنسی نقطۂ نظر شروع کے زمانوں میں مولانا آزاد کے لیے باعثِ کشش ہوا اور اس طرح وہ سرسید کے اسلوبِ تحریر سے متاثر ہوئے۔ لیکن ان کی رنگارنگ شخصیت اور شاعرانہ مزاج کو سرسید کا اسلوب بہت دیر تک راس نہیں آسکتا تھا۔ محمد حسین آزاد کا

پُر استعارہ اور پُر تمثیل اسلوب ان کے مزاج سے قریب تھا۔ اس لیے وہ شروع کے زمانوں میں اس سے بھی متاثر ہوئے لیکن مولانا کے لیے یہ تشکیلی اور تجرباتی دور تھا وہ ابھی اپنا مخصوص اور منفرد اسلوب پیدا نہ کر سکے تھے۔ مولانا کا اسلوب الہلال و البلاغ میں نئی آن بان اور عجیب طنطنے سے منصۂ شہود پر آیا۔ یہ اسلوب عربیت سے گراں بار اور خطابت کے زور سے پُر قوت تھا۔ اس میں ایک گھن گرج اور بلند آہنگی ہے۔ اس اسلوب میں منطق و استدلال کے ساتھ جذباتی جوش و خروش بھی ہے۔ اس میں ایک نئی سادگی اور ایک نئی رنگینی ہے جسے روایتی سادگی و رنگینی سے کوئی علاقہ نہیں۔ مولانا عصری مسائل کو اسلامی افکار و اقدار اور عالم گیر صداقتوں سے مربوط کر دیتے ہیں۔ ان کا موضوع خیالی اور تصوراتی نہیں ہے۔ ان کی تحریر کا محور حق و باطل کی کشمکش ہے۔ مولانا کے معتقدات اٹل اور ان کا یقین پختہ ہے۔ اس لیے ان کی تحریر میں ایک خود اعتمادی، ایک وقار اور ایک دبدبہ نظر آتا ہے۔ مولانا کے الہلالی اسلوب کا نقطۂ عروج تذکرہ ہے جسے انھوں نے تیس سال کی عمر میں رانچی کی جلا وطنی کے ایام میں قلم بند کیا۔ تذکرہ اس اعتبار سے انتہائی اہم تصنیف ہے کہ اس میں مولانا آزاد کا مخصوص طرزِ تحریر اپنے شباب پر ہے۔ الہلال و البلاغ میں مولانا نے جو اسلوب اختیار کیا تھا وہ پہاڑوں پر رعشۂ سیماب طاری کر دینے والا تھا۔ ایک خوابیدہ قوم کو جگانے اور آمادۂ جہد کرنے اور ایک ظالم و جابر حکومت سے ٹکرانے کے لیے ایک ایسے ہی اسلوب کی ضرورت تھی جس میں جنگ کے بگل کی آواز ہو۔ اس مقصد کے لیے ایسی نثر کارگر نہیں ہو سکتی تھی جس میں دھیما پن، نرمی اور خواب آور خنکی ہو۔ اس غرض کے لیے ایک گرم، جوشیلی اور بلند آہنگ نثر کی ضرورت تھی جس میں ایک کھنچی ہوئی تلوار کی تیزی، ایک اُمڈے ہوئے سیلاب کا خروش اور ایک مہیب طوفان کا ہلا دینے والا بھونچال ہو۔ کلیم الدین احمد نے مولانا آزاد کے اسلوب پر انتہائی جامع تبصرہ کیا ہے :

> "ابوالکلام آزاد کی تحریروں میں بھی فوقِ فطری زور ہے اور اس زور کی وجہ سے ان کی انشا محض الشا یعنی لفظوں کا مجموعہ نہیں معلوم ہوتی۔ یہ ایک کھنچی ہوئی تلوار، ایک بڑھتا ہوا سیلاب، ایک اٹھتا ہوا طوفان اور ایک

دنیا کو ہلا دینے والا بھونچال ہے۔ یہ ایسا عصائے موسوی ہے جو افعی
بن کر ہر شے کو نگل جاتا ہے۔"[1]

مولانا آزاد کے یہاں ایک سے زیادہ اسالیب ملتے ہیں۔ الہلال و البلاغ میں مولانا نے جس اسلوب کی داغ بیل ڈالی تھی وہ تذکرہ میں آکر پختہ اور مکمل ہوا۔ اس اسلوب میں عربی الفاظ کی خاص طور پر کثرت ہے۔ یہاں جملے بڑے ترشے ہوئے اور خوش آہنگ ہیں۔ تذکرے کی زبان بڑی معرب، مرصع اور غنائیت سے لبریز ہے۔ ترجمان القرآن بھی کم و بیش اسی زمانے میں لکھا جانے لگا تھا لیکن اس کی زبان میں وہ جذباتیت، عربیت، گھن گرج اور سجاوٹ نہیں ہے جو الہلال یا تذکرے کی زبان میں ہے۔ ترجمان القرآن کی زبان بڑی عالمانہ ہے۔ جملے بہر حال بڑے خوبصورت اور ترشے ہوئے ہیں لیکن استعاروں کی وہ کثرت، اصوات و اوزان کی وہ تکرار اور صرفی و نحوی اجزا کی وہ ہم آہنگی نہیں جو تذکرے میں ملتی ہے۔ غبارِ خاطر میں سادگی اور سلاست نسبتاً زیادہ ہے۔ یہاں عربیت کا وہ زور اور جذبے کا وہ خروش نہیں جو الہلال یا تذکرے میں ہے۔ البتہ شاعرانہ فکر و احساس کی کارفرمائی جا بجا نظر آتی ہے۔

الہلال و تذکرہ، ترجمان القرآن اور غبارِ خاطر کے اسالیب میں فرق ضرور ہے لیکن ان میں کچھ مشترک خصوصیات بھی ہیں جو انھیں ایک خاص رنگ میں رنگ دیتی ہیں۔ مولانا کی تمام تحریریں ایک خاص رنگ و آہنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں جسے ہم 'ابوالکلامیت' کہہ سکتے ہیں۔ مولانا کے اسلوب میں قرآن کے لہجے کا آہنگ پایا جاتا ہے۔ ان کے اسلوب کی اس خصوصیت کی نشان دہی تقریباً تمام لکھنے والوں نے کی ہے۔ مولانا کا اسلوب سُبک اور سادہ کہیں نہیں ہے۔ اُن کے یہاں تقریباً ہر جگہ ایک زور، ایک طنطنہ، ایک ہمہمہ، ایک شان و شکوہ اور ایک سجاوٹ ملتی ہے۔ یہ اسلوب اُن کے خیال اور مواد سے میل کھاتا ہے۔ مولانا کے احساسات جس طرح شدید، ان کے خیالات جیسے اعلیٰ و ارفع تھے اُن کا اسلوب بھی ویسا ہی ہے۔ مولانا کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے مذہب اور زندگی کے سنجیدہ اور اہم موضوعات کو اپنے نوکِ خامہ سے چھو کر ادب کا جزو بنا دیا۔ انھوں نے روایتی مرصع اسلوب کو خواب و خیال اور عشق و عاشقی کے تنگ میدان سے

نکال کر اسے زندگی کے اعلیٰ افکار و اقدار کا ترجمان بنا دیا۔ مولانا سے پہلے پُر استعارہ اور پُر تکلف عبارتوں کا استعمال زیادہ تر ہماری داستانوں میں عشق و عاشقی کے قصّے بیان کرنے اور محبوبِ مجازی کے حسن و جمال کی تعریف لکھنے کے لیے ہوتا تھا۔ مولانا نے نثر کے انتہائی مزین اور آراستہ اسلوب کو حق و باطل کی کشمکش میں حق کی حمایت اور باطل کی مخالفت کے لیے استعمال کیا۔ انھوں نے حالاتِ حاضرہ و مسائلِ جدیدہ پر اظہارِ خیال کے لیے جو اسلوب اختیار کیا وہ پُر وقار اور عالمانہ بھی ہے اور ساتھ ہی ساتھ انتہائی جذباتی اور شاعرانہ بھی۔ مولانا کے اسلوب میں خشکی اور سپاٹ پن کہیں نہیں ہے۔ اُن کا موضوع چاہے کوئی بھی ہو ان کی تحریریں ہر جگہ شگفتگی اور بانکپن نظر آتا ہے۔ وہ اخبار کے لیے مضامین اور اداریے بھی اس طرح لکھتے ہیں جس طرح کوئی انتہائی اہم اور سنجیدہ کتاب لکھی جاتی ہے۔ اس خصوصیت کے پیشِ نظر رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے:

> "مولانا کسی مسئلے پر نہ سرسری طور سے غور کرتے تھے اور نہ اظہارِ خیال۔ بلکہ اس کا التزام رکھتے تھے کہ جو بات کہی جائے وہ مسلمات کی روشنی کی تاب لا سکے، کسی بڑی حقیقت سے رشتہ رکھتی ہو اور علمی و ادبی معیار پر صحیح اُترے۔"(۲)

مولانا کی تحریریں عربی کے الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں لیکن وہ عبارت میں اس طرح کھپ گئے ہیں کہ اجنبی معلوم نہیں ہوتے۔ عربی کے الفاظ کا استعمال تو مولانا آزاد کے علاوہ دوسرے لکھنے والوں نے بھی کیا ہے لیکن مولانا آزاد کی تحریروں میں اس کا تناسب بہت زیادہ ہے مولانا عربی کے الفاظ خاص سلیقے اور نفاست سے کرتے ہیں وہ لفظوں سے کھیلتے نہیں اور نہ اپنی علمیت کی نمود کرتے ہیں۔ وہ لفظوں سے اپنے جذبات کی شدت اور فکر کی دبازت کے اظہار کا کام لیتے ہیں۔ مولانا کے اسلوب پر جو لوگ نکتہ چینی کرتے ہیں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ مولانا کا اسلوب بناوٹی نہ تھا۔ یہ کوئی اوپر سے اوڑھی ہوئی شے نہ تھی بلکہ یہ تو ان کی شخصیت کے اندر سے پھوٹی تھی۔

مولانا کے جملے زیادہ تر طویل اور مرکب ہوتے ہیں لیکن اپنی ساخت کے اعتبار سے انتہائی مربوط اور ترشے ہوئے۔ ان کی عبارت سے کوئی فقرہ، جملہ یا لفظ نہ ہٹایا جا سکتا ہے اور

نہ اُس کی ترتیب بدلی جا سکتی ہے ۔ اگر ایسا کیا جائے تو ان کی تحریر کا سارا زور اور حُسن غارت ہو جائے ۔ مولانا کے اسلوب کی ایک نمایاں خصوصیت اور کامیابی یہ ہے کہ انھوں نے سادہ نثر کی انتہائی مقبولیت کے زمانے میں ایسی نثر لکھنے کی جرات کی جو بڑی پُر کار و پر اسرار ہے ان کی عربیت اور سجاوٹ کی مخالفت اردو کے کئی جید ادیب کرتے رہے لیکن مولانا کی تحریر لوگوں کے دماغوں اور دلوں میں اُترتی گئی اور اس نے سب کو اپنا گرویدہ بنا لیا۔ مہدی افادی نے مولانا کے اسلوب پر رشک کرتے ہوئے کہا تھا: "مجھ کو تمام عمر اگر کسی پر رشک آیا تو رانچی والے پر"[۳۰] ۔ مولانا عبد الماجد دریا آبادی نے مولانا آزاد کے اسلوب کی عربیت کے متعلق لکھتے ہوئے جو تبصرہ فرمایا وہ پڑھنے کے قابل ہے:

"اڈیٹر کی جگہ مدیرِ مسئول، محررِ خصوصی، رئیس التحریر یا جریدہ کی جگہ مجلّہ، ولایتی ڈاک کی جگہ بُریدِ فرنگ، حیرت انگیز کی جگہ محیّر العقول قسم کے خدا جانے کتنے نئے اور بھاری بھرکم لغات، نئی ترکیبیں اور نئی تشبیہیں، نئے استعارے، نئے اسلوب ہر ہفتہ اس ادبی اور علمی ٹکسال سے ڈھل ڈھل کر باہر نکلنے لگے اور جاذبیت کا یہ عالم تھا کہ نکلتے ہی سکۂ رائج الوقت بن گئے۔ حالی اور شبلی کی سلاست و سادگی سر پیٹتی رہی اور اکبر الٰہ آبادی اور عبد الحق سب ہائیں ہائیں کرتے رہ گئے۔"[۳۱]

مولانا کی نثر اپنی تمام ظاہری آرائش اور ٹھاٹ باٹ کے باوجود بڑی پُر مغز اور پُر اثر ہے۔ اُن کی نثر کھوکھلی اور بے روح نہیں ۔ اُن کی تحریر میں بنیادی اہمیت خیال اور مواد کو حاصل ہے۔ زبان و اسلوب کی حیثیت بہر حال ثانوی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مولانا اسلوب کے حُسن کی طرف سے غافل ہیں ۔ وہ اسلوب کے جادو سے خوب کام لیتے ہیں ۔ ان کی تحریر میں خیال و زبان اور مواد و اسلوب باہم یک جان ہو گئے ہیں ۔

یہ بات قبل بیان ہو چکی ہے کہ مولانا کی الگ الگ کتابوں میں موضوع اور مواد کے لحاظ سے الگ الگ اسالیب ہیں لیکن ان سب میں اُن کا مخصوص اسلوب موجود ہے۔ مولانا الہلال کے لیے

مضامین لکھ رہے ہوں یا رانچی کے ویرانے میں بیٹھ کر اپنے بزرگوں کی عزیمت و قربانی کا تذکرہ، کلام اللہ کی تفسیر لکھ رہے ہوں یا قلعۂ احمد نگر کے ایامِ اسیری میں اپنے صدیقِ مکرم کو خطوط —— ہر جگہ ان کا مخصوص اسلوب اُبھرتا ہوا محسوس کیا جاسکتا ہے۔ نیچے مولانا کی مختلف قسم کی تحریروں سے طویل اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں۔ ان میں دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ مولانا کا مخصوص لب و لہجہ، شاعرانہ طرزِ احساس، عربیت کا زور اور جملوں کی سجاوٹ ہر جگہ پائی جاتی ہے، کہیں کم کہیں زیادہ۔ پہلے یہ چار اقتباسات ملاحظہ ہوں:

(۱) "کیا دنیا میں جس طرح بہار و خزاں کے موسم آتے ہیں، ربیع و خریف کی ہوائیں چلتی ہیں اور جاڑے اور گرمیوں کا سورج بدلتا ہے؛ اسی طرح دلوں کی شورشوں کا بھی موسم ہے، روحوں کی بے قراری کی بھی کوئی فصل ہے، دیوانگی اور سراسیمگی کا بھی کوئی وقت ہے، جس کی ہوائیں چلتی ہیں اور جس کے بادل نمودار ہوتے ہیں؟ میں نہیں جانتا کہ ایسا ہے، مگر میں پاتا ہوں کہ میرے دل کی دیوانگی ٹھہر ٹھہر کے اُٹھتی اور میری روح کی شورش گزر گزر کے لوٹتی ہے۔ میں کچھ عرصے سے اس دریا کی مانند جو اتر گیا ہو، چپ تھا، لیکن اُس سمندر کی مانند جس کی تہ سے موجیں جوش مار رہی ہوں، پھر آہوں سے بھر گیا ہوں، فریادوں سے معمور ہو گیا ہوں، شورشوں سے لبریز ہوں اور دیوانگیوں کے سرجوش سے میرا ساغرِ جوش چھلک گیا ہے۔" (۵)

(۲) "بڑوں بڑوں کا عذر یہ ہوتا ہے کہ وقت ساتھ نہیں دیتا اور سر و سامان و اسبابِ کار فراہم نہیں۔ لیکن وقت کا عازم و فاتح اُٹھتا ہے اور کہتا ہے کہ اگر وقت ساتھ نہیں دیتا، تو میں اس کو ساتھ لوں گا؛ اگر سر و سامان نہیں، تو اپنے ہاتھوں سے تیار کروں گا؛ اگر زمین موافق نہیں تو آسمان کو اُترنا چاہیے؛ اگر آدمی نہیں ملتے، تو فرشتوں کو ساتھ لینا چاہیے؛ اگر انسانوں کی زبانیں گنگ ہو گئیں ہیں، تو پتھروں کو چیخنا چاہیے؛ اگر ساتھ چلنے والے نہیں تو کیا مضائقہ،

درختوں کو دوڑنا چاہیے؛ اگر دشمن بے شمار ہیں، تو آسمان کی بجلیوں کی بھی کوئی گنتی نہیں، اگر رکاوٹیں اور مشکلیں بہت ہیں تو پہاڑوں اور طوفانوں کو کیا ہو گیا کہ راہ صاف نہیں کرتے - وہ زمانے کا مخلوق نہیں ہوتا کہ زمانہ اس سے چاکری کرائے - وہ وقت کا خالق اور عہد کا پلٹنے والا ہوتا ہے، اور زمانے کے حکموں پر نہیں چلتا بلکہ زمانہ آتا ہے تا اس کی جنبشِ لب کا انتظار کرے - وہ دنیا پر اس لیے نظر نہیں ڈالتا کہ کیا کیا ہے جس سے دامن بھر لوں، وہ دیکھنے کے لیے آتا ہے کہ کیا کیا نہیں ہے جس کو پورا کروں - اس کا مایۂ خمیر بخشش و نوال ہے، طلب و سوال نہیں - اس کی نظریں طاق کی بلندی نہیں ناپتیں، ہمیشہ اپنے ہاتھ کی رسائی اور قد کی بلندی دیکھتی رہتی ہیں۔" (۳) (تذکرہ)

(۳) "تم بسا اوقات زندگی کی مصنوعی آسایشوں کے لیے ترستے ہو اور خیال کرتے ہو کہ زندگی کی سب سے بڑی نعمت چاندی سونے کا ڈھیر اور جاہ و حشم کی نمایش ہے، لیکن تم بھول جاتے ہو کہ زندگی کی حقیقی مسرتوں کا جو خود رَو سامان فطرت نے ہر مخلوق کے لیے پیدا کر رکھا ہے، اس سے بڑھ کر دنیا کی دولت و حشمت کون سا سامانِ نشاط مہیا کر سکتی ہے؟ اور اگر انسان کو وہ سب کچھ میسّر ہو تو پھر اس کے بعد کیا باقی رہ جاتا ہے - جس دنیا میں سورج ہر روز چمکتا ہو، جس دنیا میں صبح ہر روز مسکراتی ہو اور شام ہر روز پردۂ شب میں چھپ جاتی ہو، جس کی راتیں آسمان کی قندیلوں سے مزیّن اور جس کی چاندنی حُسن افروزیوں سے جہاں تاب رہتی ہو، جس کی بہار سبزہ و گُل سے لدی ہوئی اور جس کی فصلیں لہلہاتے ہوئے کھیتوں سے گراں بار ہوں، جس کی دنیا میں روشنی اپنی چمک، رنگ اپنی بوقلمنی، خوشبو اپنی عطر بیزی اور موسیقی اپنا نغمہ و آہنگ رکھتی ہو، کیا اس دنیا کا کوئی باشندہ آسایشِ حیات سے محروم اور نعمتِ معیشت سے مفلس ہو سکتا ہے؟ کیا کسی آنکھ کے لیے

جو دیکھ سکتی ہو اور کسی دماغ کے لیے جو محسوس کر سکتا ہو، ایک ایسی دنیا میں
نامرادی اور بد بختی کا گلہ جائز ہے؟" (۷)

(تفسیر سورہ فاتحہ، ترجمان القرآن)

(۴) "لیکن جوں ہی اس کی سوئی ہوئی خود شناسی جاگ اٹھی اور اسے اس
اس حقیقت کا عرفان حاصل ہو گیا کہ میں اڑنے والا پرندہ ہوں، اچانک قالبِ
بے جان کی ہر چیز از سرِ نو جان دار بن گئی۔ وہی جسمِ زار جو بے طاقتی سے کھڑا
نہیں ہو سکتا تھا، اب سرو قد کھڑا تھا؛ وہی کانپتے ہوئے گھٹنے جو جسم کا بوجھ
بھی سہار نہیں سکتے تھے، اب تن کر سیدھے ہو گئے تھے؛ وہی گرے ہوئے پَر
جن میں زندگی کی کوئی تڑپ دکھائی نہیں دیتی تھی، اب سمٹ سمٹ کر اپنے
آپ کو تولنے لگے تھے۔ چشم زدن کے اندر جوشِ پرواز کی ایک برق دار تڑپ
نے اس کا پورا جسم ہلا کر اچھال دیا اور پھر جو دیکھا تو درماندگی و بے حالی کے
سارے بندھن ٹوٹ چکے تھے اور مرغِ ہمت عقاب دار فضائے لاتناہی کی
لا انتہائیوں کی پیمائش کر رہا تھا..... گویا بے طاقتی سے توانائی، غفلت
سے بیداری، بے پروبالی سے بلند پروازی اور موت سے زندگی کا پورا انقلاب
چشم زدن میں ہو گیا۔ غور کیجیے تو یہی ایک چشم زدن کا دقفہ زندگی کے پورے
افسانے کا خلاصہ ہے۔" (۸) (غبارِ خاطر)

ان چاروں اقتباسات میں کچھ مشترک خصوصیات ہیں جو انھیں مربوط کرتی ہیں۔ ان
میں جملوں کی نحوی ساخت کا اعادہ ملتا ہے۔ کہیں ایک جملہ ایک خاص لفظ سے شروع ہوتا ہے اور
اس کے بعد اور بھی جملوں کی ابتدا اسی لفظ سے ہوتی ہے۔ کہیں کسی لفظ کی تکرار ملتی ہے کہیں ہم وزن
یا ہم قافیہ الفاظ آئے ہیں۔ ان اقتباسات کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ ان میں صرفی اور نحوی
متوازیت اور ہم آہنگی کا خاص اہتمام نظر آتا ہے۔

مذکورہ بالا اقتباسات کی اس خصوصیت کو واضح کرنے کے لیے جملوں، فقروں اور کلموں

کو مندرجہ ذیل طریقے سے لکھا جا سکتا ہے :

اقتباس (۱) (الف) بہار و خزاں کے موسم آتے ہیں
ربیع و خریف کی ہوائیں چلتی ہیں
جاڑے اور گرمیوں کا سورج بدلتا ہے

(ب) دلوں کی شورش کا بھی کوئی موسم ہے
روحوں کی بے قراری کی بھی کوئی فصل ہے
دیوانگی اور سراسیمگی کا بھی کوئی وقت ہے

(ج) جس کی ہوائیں چلتی ہیں
جس کے بادل نمودار ہوتے ہیں

(د) میرے دل کی دیوانگی ٹھہر ٹھہر کے اٹھتی ( )
میری روح کی شورش گزر گزر کے ٹوٹتی ہے

(ر) آہوں سے بھر گیا ہوں
فریادوں سے معمور ہو گیا ہوں
شورشوں سے لبریز ہوں

اقتباس (۲)

(الف) اگر وقت ساتھ نہیں دیتا ، تو میں اس کو ساتھ لوں گا ؛
اگر سرو سامان نہیں ، تو اپنے ہاتھوں سے تیار کروں گا ؛
اگر زمین موافق نہیں ، تو آسمان کو اترنا چاہیے ؛
اگر آدمی نہیں ملتے ، تو فرشتوں کو ساتھ لینا چاہیے ؛

(ب) طاق کی بلندی (نہیں ناپتیں)
ہاتھ کی رسائی
قد کی بلندی

اقتباس (۳)

(الف) جس دنیا میں سورج ہر روز چمکتا ہو

جس دنیا میں صبح ہر روز مسکراتی ( )

شام ہر روز پردۂ شب میں چھپ جاتی ہو

(ب) جس کی چاندنی حسن افروزیوں سے جہاں تاب رہتی ہو،

جس کی بہار سبزہ و گل سے لدی ہوئی

جس کی فصلیں لہلہاتے ہوئے کھیتوں سے گراں بار ہوں

(ج) روشنی اپنی چمک

رنگ اپنی بوقلمونی

خوشبو اپنی عطر بیزی

موسیقی اپنا نغمۂ و آہنگ

(د) آسایشِ حیات سے محروم

نعمتِ معیشت سے مفلس

(ر) کیا کسی آنکھ کے لیے جو دیکھ سکتی ہو

( ) کسی دماغ کے لیے جو محسوس کر سکتا ہو

اقتباس (۴)

(الف) "وہی جسمِ زار جو بے طاقتی سے کھڑا نہیں ہو سکتا تھا،

اب سرو قد کھڑا تھا؛

وہی کانپتے ہوئے گھٹنے جو جسم کا بوجھ بھی سہار نہیں سکتے تھے،

اب تن کر سیدھے ہو گئے تھے؛

وہی گرے ہوئے پَر جن میں زندگی کی کوئی تڑپ دکھائی نہیں دیتی تھی،

اب سمٹ کر اپنے آپ کو تولنے لگے تھے ...."

(ب) بے طاقتی سے توانائی

غفلت سے بیداری

بے پروبالی سے بلند پروازی

موت سے زندگی

اسلوب کی اس خصوصیت کو سیموئل لیون (Samuel Levin) نے کوپلنگز (Couplings) کا نام دیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ زبان کے ادبی حسن کی ایک پہچان کوپلنگز کا استعمال ہے یعنی ایسے کلموں یا صرفی و نحوی اجزا کی ہم آہنگی یا تکرار جن میں صوتی، صرفی یا نحوی مطابقت ہو۔ مولانا آزاد کی تحریر میں اس صنعت کا بڑے پیمانے پر استعمال ہوا ہے۔ کوپلنگز میں تکرار (Couplings) کو خاص اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ یہ تکرار کئی قسم کی ہوتی ہے، کبھی صوتی اجزا کی تکرار کبھی کسی لفظ کی تکرار اور کبھی صرفی و نحوی ترتیب و ساخت کی تکرار یا متوازیت و مطابقت پائی جاتی ہے۔ مثلاً اقتباساتِ بالا میں اقتباسِ اوّل کے آخری چند فقرے ملاحظہ ہوں جن کی ابتدا ہندی قاعدے پر بنے جمع کے لفظ سے ہوتی ہے اور جن کی انتہا لفظ 'ہوں' پر۔ اسی اقتباس میں دو اور جملے بھی ہیں جو جمع کے لفظ سے شروع ہو کر 'ہے' پر ختم ہوتے ہیں۔ کبھی ایک ہی لفظ کو ایک مقام پر دوبار استعمال کر کے صوتی تکرار پیدا کی گئی ہے۔ مثلاً اقتباس اوّل میں گزر گزر، ٹھہر ٹھہر اور اقتباس آخر میں سمٹ سمٹ۔ کبھی واو معطوف یا لفظ 'اور' کے دونوں جانب ہم وزن یا ہم قافیہ الفاظ لا کر صوتی تکرار پیدا کی گئی ہے مثلاً:

دیوانگی اور سراسیمگی (اقتباس اوّل)

رکاوٹیں اور مشکلیں (اقتباس دوم)

پہاڑوں اور طوفانوں (اقتباس دوم)

دولت و حشمت (اقتباس سوم)

نامرادی اور بدبختی (اقتباس سوم)

درماندگی و بے حالی (اقتباس چہارم)

اقتباسِ دوم میں بخشش و نوال کے قریب اور پہلو بہ پہلو طلب و سوال آیا ہے جس سے قافیہ کا

لطف پیدا ہوگیا ہے۔ مولانا آزاد ہندی قاعدے پر بنے جمع کے الفاظ بہ کثرت استعمال کرتے ہیں اور یہ اُن کے اسلوب کی ایک اہم خصوصیت ہے مثلاً اقتباس اوّل میں جمع کے الفاظ نو بار، اقتباس دوم میں گیارہ بار اقتباس سوم میں چھ بار اور آخری اقتباس میں ایک بار ہندی جمعوں کا استعمال ہوا ہے۔

مولانا آزاد کی نثر میں صرفی، نحوی اور صوتی اجزا کی تکرار اور متوازیت بڑے پیمانے پر ملتی ہے۔ یہ خصوصیت تذکرہ کی زبان میں زیادہ پائی جاتی ہے لیکن ترجمان القرآن اور غبارِ خاطر کی نثر میں بھی اس کی وافر مثالیں ملتی ہیں۔ نثر میں صوتی و صرفی ہم آہنگی اور تکرار کا یہ انداز اس کثرت سے اُردو کے کسی اور نثر نگار کے یہاں نہیں ملتا۔ خواجہ حسن نظامی، نیاز فتح پوری، رشید احمد صدیقی وغیرہ کے یہاں بھی یہ خصوصیت پائی جاتی ہے۔ لیکن مولانا آزاد کی طرح اتنے بڑے پیمانے پر نہیں۔

مولانا آزاد کی نثر میں روایتی انداز کی مقفّیٰ نگاری اور مسجع کاری تو نہیں پائی جاتی لیکن اس میں ایک نئے انداز کی ترصیع اور سجع کا اہتمام نظر آتا ہے۔ مولانا کی تحریر میں ہم وزن الفاظ، قافیوں، رعایتِ لفظی، استعاروں، تشبیہوں، تمثیلوں اور شعروں کا استعمال کثرت سے ہوا۔ قافیے مولانا کی تحریر میں فقروں یا جملوں کے آخر میں بہت کم آتے ہیں۔ یہ زیادہ تر مترادفات کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں یا تراکیب کے خاتمے پر آتے ہیں۔ ہم وزن و ہم صوت الفاظ پہلو بہ پہلو یا واو معطوف کے دونوں جانب اس طور پر آتے ہیں کہ ایک خوشگوار آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ مولانا ایک ہی باب کے عربی الفاظ مکرر، سہ کرر، پہلو بہ پہلو یا متوازی طور پر لاکر اپنے جملوں کی سجاوٹ کرتے ہیں۔ ہم وزن یا ہم قافیہ الفاظ مولانا اپنی عبارت میں کئی ترکیب سے استعمال کرتے ہیں۔

(الف) کبھی دو فقروں کی آخیر میں جو لفظ 'اور' سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ مثلاً:

دلوں کی بے فکری	اور	چہروں کی خوش حالی	تذکرہ صفحہ ۶۵
سروں کو جنبش میں	اور	دلوں کو شورش میں	" " ۱۱۹
دل ستاں صورتیں	اور	صبر آزما چتونیں	" " ۲۴۵
کھیتوں کی سبزی	اور	چمنوں کی لالی	" " ۲۶۰ وغیرہ

(ب) کبھی قافیے دو تراکیب کی صورت میں آتے ہیں جو واو معطوف یا 'اور' سے مربوط

ہوتی ہیں۔ مثلاً:

ہجومِ نوازل	و	انبوہِ زلازل	تذکرہ ص ۱۸۰
دلائلِ واضحہ	و	براہینِ قاطعہ	" ص ۱۲۳
ادلۂ نیرہ	و	الحجج بالغہ	" ص ۲۲۹ وغیرہ۔

(ج) اور کبھی ہم قافیہ الفاظ مفرد صورت میں واو معطوف کے دونوں جانب آتے ہیں۔ مثلاً:

اضطراب	و	التہاب	ترجمان القرآن ص ۸۹
اضطرابی	و	التہابی	" " ص ۹۰
والہانہ	و	بے تابانہ	" " ص ۹۱ وغیرہ

(د) ہندی قاعدے پر بنے جمع کے الفاظ لفظ 'اور' کے دونوں جانب اس اہتمام سے لکھے جاتے ہیں کہ قافیے کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

راحتوں	اور	لذتوں	غبارِ خاطر ص ۱۴۱
راحتیں	اور	لذتیں	" ص ۱۴۱
تقاضوں	اور	مقصدوں	" ص ۱۴۱
پاکوبیاں	اور	پرافشانیاں	" ص ۱۴۱ وغیرہ

مولانا آزاد کی نثر کی خوش آہنگی کا ایک سا زیہ بھی ہے کہ وہ ایک ہی باب کے عربی الفاظ پہلو بہ پہلو یا متوازی طور پر کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ اس کی وجہ سے قاری کو اُن کی عبارت پڑھنے میں خاص مٹھاس کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً:

مرتب	و	منظم	ترجمان القرآن ص ۵۹
مراحل	و	مراتب	" ص ۸۴
انفجار	و	انشقاق	" ص ۹۰
تحسین	و	تکمیل	" ص ۲۲۳ وغیرہ

مولانا آزاد نے کلاسیکی نثر کے صالح اور خوب صورت عناصر کو جذب کیا تھا۔ انھوں نے

پہلی بار مذہب، اخلاق، تاریخ، فلسفہ اور سیاست جیسے سنجیدہ موضوعات کو نثریت کے حصار سے نکال کر شعریت وادبیت عطا کی۔ انھوں نے ترشے ہوئے جملوں، خوب صورت ترکیبوں اور خوش آہنگ لفظوں کو اعلیٰ تہذیبی قدروں اور عالم گیر انسانی مسئلوں پر اظہارِ خیال کے لیے استعمال کیا۔ ان کی نثر میں جذبے کی حرارت اور احساس کی لطافت ضرور ہے لیکن اس میں صرف جذبے کا دھندلکا اور لفظوں کا رنگین دائرہ نہیں بلکہ مقصد کی دھوپ اور فکر وخیال کی چاندنی پھیلی ہوئی ہے۔

مولانا آزاد کے اسلوب نے ایک زمانے کو اپنا گرویدہ اور فریفتہ رکھا۔ نیاز فتح پوری اُنکے اسلوب کے بڑے مدّاح تھے۔ مہدی افادی، سجّاد انصاری اور مولانا ظفر علی خاں بھی مولانا آزاد کے اسلوب کے گرویدہ تھے۔ یہ حضرات مولانا کے اسلوب سے متاثر بھی ہوئے اور ان کی تحریروں میں بھی مولانا آزاد کے اسلوب کے بعض ظاہری خصوصیات نظر آتی ہیں لیکن ابوالکلام آزاد کی نثر کا ہمہمہ اور شان وشکوہ کسی اور کے یہاں نظر نہیں آتا۔ مولانا آزاد کی نثر کے حُسن، قوت، اثر انگیزی کا راز صرف جملوں کی ظاہری سجاوٹ، قافیوں اور صوتی وصرفی اجزا کی تکرار اور خوب صورت استعاروں کے استعمال میں مضمر نہیں ہے۔ یہ نثر "کہیں اور" سے قوت حاصل کرتی ہے۔ مولانا آزاد کے موضوعات بڑے بزرگ و برگزیدہ ہیں۔ وہ اپنی ذاتی محرومیوں اور اپنے ناپختہ جذبات کو اپنی تحریر کا موضوع نہیں بناتے۔ وہ زندگی کی گہری صداقتوں، تہذیب انسانی کی عالم گیر قدروں اور معاصر مسئلوں سے اپنی تحریر کا رشتہ استوار رکھتے ہیں۔ مولانا کا اسلوب، مولانا کی شخصیت کا پرتو ہے۔ اس میں مولانا کا علم، ان کا تفکّر، ان کا شاعرانہ مزاج، ان کا عقیدہ ونظریہ، ان کے افکار وتصورات، ان کی پسند وناپسند ساری چیزیں منعکس ہوتی ہیں۔ یہ اسلوب اگر ایک طرف جذبے کی حرارت اور شعریت کی خوشبو رکھتی ہے تو دوسری طرف علم، عقل اور منطق سے بھی اس کا رشتہ مضبوط ہے۔ یہ اسلوب ہر قسم کے موضوعات پر اظہارِ خیال کے لیے موزوں ومناسب نہیں ہے لیکن مولانا نے اسے اپنے جن خیالات کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے ان کے لیے یہ انتہائی موزوں ہے۔

نوٹ: کوپلنگز (Couplings) اور صوتی وصرفی تکرار و متوازیت کے سلسلے میں چند مثالوں پر اکتفا کیا گیا ہے تاکہ مقالہ بہت طویل نہ ہو جائے اس سے قارئین کو یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ

اس طرح کی مثالیں تو اُردو کے دوسرے نثر نگاروں کے یہاں بھی ملتی ہیں۔ بلاشبہ بعض لکھنے والوں کے یہاں ملتی ہیں لیکن مولانا نے جس کثرت سے ان کا استعمال کیا ہے اس کثرت سے ان کے علاوہ اور کسی کی تحریر میں یہ چیز نظر نہیں آتی۔ تفصیلی بحث اور وافر مثالوں کے لیے میرے تحقیقی مقالہ " اردو میں مرصّع نثر کی روایت" (زیرِ طبع) کا مطالعہ مفید ہوگا۔

حواشی :

(۱) سخن ہائے گفتنی، ص ۲۷۲۔ کلیم الدین احمد، کتاب منزل پٹنہ ۱۹۶۷ء

(۲) ہم نفسانِ رفتہ، ص ۱۱۹۔ رشید احمد صدیقی، معارف پریس اعظم گڑھ

(۳) تجزیے ص ۲۱۵۔ ڈاکٹر گیان چند جین، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی ۱۹۷۳ء

(۴) ہمارے نثر نگار ص ۵۹۔ مرتبہ سید صفی مرتضیٰ، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۸۲ء

(۵) تجزیے ص ۲۱۸۔ ڈاکٹر گیان چند جین، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی ۱۹۷۳ء

(۶) تذکرہ ص ۲۷۲۔ ساہتیہ اکادمی دہلی ۱۹۶۸ء

(۷) ترجمان القرآن جلد اول ص ۱۱۲۔ ۱۱۱ ساہتیہ اکادمی دہلی ۱۹۶۴ء

(۸) غبارِ خاطر ص ۲۳۲۔ ساہتیہ اکادمی دہلی ۱۹۷۶ء

نیاز کا اسلوب

اسلوب مصنّف کی شخصیت کا عکس ہوتا ہے ۔ فرانسیسی ادیب بفّن (Buffon) کا مشہور قول ہے : "Style, it is the man himself" ۔ مصنف کی پسند و ناپسند اس کے عقائد و نظریات، اس کے رجحانات و میلانات، اس کی علمیت، اس کے مطالعے کی وسعت، اس کی گوناگوں دل چسپیاں، زبان و بیان پر اس کی گرفت، لفظوں اور ترکیبوں کے استعمال کے معاملے میں اس کا رویّہ ـــــ یہ تمام باتیں مل کر کسی مصنف کے اسلوب کی تشکیل کرتی ہیں ۔ اس لیے اسلوب کے آئینے میں مصنف کی شخصیت اپنی تمام جلوہ سامانیوں کے ساتھ نظر آتی ہے ۔ جو شخص جتنی بڑی شخصیت کا مالک ہوگا اس کا اسلوب بھی اتنا ہی منفرد ہوگا ۔ تمام لکھنے والے صاحبِ طرز نہیں ہوتے ۔ معمولی شخصیت، محدود مطالعہ، کمزور تخیّل، زبان و بیان پر ڈھیلی گرفت رکھنے والے مصنّف کا اسلوب انفرادی خصوصیات کا حامل نہیں بن پاتا ۔ بڑا اور صاحبِ طرز نثر نگار وہی ہوتا ہے جس کا تخیّل لالہ زار، جس کا فکر عمیق، جس کے تجربات و مشاہدات وسیع اور جس کے احساسات و جذبات، خلوص اور گرمیِ دل سے معمور و مملو ہوتے ہیں ۔

نیاز فتح پوری کا شمار ان ادیبوں میں ہوتا ہے جنھوں نے اردو نثر میں اپنے رنگ سے ایک قابلِ قدر اضافہ کیا ہے ۔ نیازؔ اپنے اسلوب کی رنگینی اور بانکپن کی وجہ سے پڑھے جاتے ہیں ۔ پروفیسر اسلم فرخی کے لفظوں میں : "نیاز کی ادبی شخصیت کا اہم ترین پہلو

اُن کا اسلوب ہے۔"* نیاز بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ گو انھوں نے مذہب اور تاریخ کے موضوع پر بھی قلم اٹھایا ہے۔ ان کی مقبولیت و شہرت میں ان کی رومانیت اور جمالیت کا بڑا ہاتھ ہے۔ نیاز ایک صاحبِ طرز نثر نگار ہیں۔ لیکن ان کی نثر مقصد و جہت سے بے نیاز ہے۔ ان کی تقریباً جملہ تحریروں کا مرکز و محور عورت اور اس کا حسن و جمال ہے۔ وہ عورت کے ناز و ادا اور حسن و رعنائی کا ذکر بڑے شوق و جذب سے کرتے ہیں۔ جہاں کہیں عورت اور اس کے متعلقات کا ذکر آجاتا ہے، نیاز کا قلم اپنی جولانی دکھانے لگتا ہے۔ نیاز کے اسلوب کی دل کشی ان کی رومانیت پسندی میں مضمر ہے۔ نیاز اپنے تخیل کی بنیاد پر ایک خواب ناک دنیا آباد کرتے ہیں اور اپنے قلم سے اس میں حسین رنگ بھرتے ہیں۔ نیاز کو کائنات کی ہر حسین شئے اس لیے حسین اور پرکشش نظر آتی ہے کہ اُس میں عورت کے حُسن کا پَرتو نظر آتا ہے۔ نیاز کی تحریریں اُن کے جذبات کی شدت اور ان کے جمال پرست تخیل کا وفور ملتا ہے۔ آل احمد سرور نے ان کے اسلوب کے بارے میں لکھا ہے کہ اُن کی تحریریں: "ایک خود پسندی، ایک انانیت اور ایک صناعانہ پختگی کے ساتھ ساتھ ایک ذہنی تعیش بھی ہے۔"**

نیاز کی نثر میں جو رنگینی ہے وہ مخصوص قسم کی ہے۔ نیاز کے اسلوبِ نثر کی رنگینی ابوالکلام آزاد کے اسلوب کی رنگینی اور شعریت سے مختلف ہے۔ ابوالکلام آزاد کی نثر تمام سجاوٹ اور نغمگی کے باوجود زندگی کی عالم گیر صداقتوں اور آفاقی قدروں سے اپنا رشتہ استوار رکھتی ہے۔ آزاد کا موضوع اعلیٰ و ارفع ہے اور ان کی تحریر ایک خاص مقصد کے گرد گھومتی ہے۔ اس لیے ان کی نثر فکر کی صلابت، عقیدے کی محکمی اور بیان کی قوت اور تاثیر کی حامل ہے۔ مولانا آزاد کے برعکس نیاز فتح پوری اور ان کے رنگ میں دوسرے لکھنے والوں کے سامنے کوئی بلند مقصد نہ تھا۔ وہ محض ایک خواب ناک دنیا آباد کر کے قاری کو تھوڑی دیر کے لیے مسحور و مسرور کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن اُن کی تحریر میں وہ گہرائی اور بصیرت نہیں کہ قاری دیر تک ان کا ساتھ دے سکے۔

---

* نگار کراچی۔ نیاز نمبر ** ایضاً

فکر کی بلوغت، غور و خوض کی عادت اور مطالعہ کی وسعت کے ساتھ ساتھ نیاز اور ان کے جیسے لکھنے والے پھیکے اور فرسودہ نظر آتے ہیں۔

نیاز کی نثر بہت مقفّیٰ نہیں اور نہ قدم قدم پر یہاں استعاروں کا جال بچھایا گیا ہے۔ یہ اس لیے رنگین اور شاعرانہ نظر آتی ہے کہ اس میں جذباتیت و رومانیت ہے اور عورت اور مناظرِ فطرت کے حُسن و جمال کی رنگین و جاذب تصویر کشی کر کے اس اسلوب کو جاذب و رنگین بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ نیاز کی نثر میں ابوالکلام آزاد کے اسلوب کا مُرتب آہنگ اور انتہائی وارفتہ انداز نہیں ملتا۔ اس میں تمام رومانیت اور شاعرانہ اندازِ بیان کے باوجود ابوالکلامی نثر کا زمزمہ سنائی نہیں دیتا۔ یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے کہ نیاز کی نثر پر ابوالکلام آزاد کے اسٹائل کا اثر پڑا ہے لیکن یہ اثر پذیری محض جملوں کی بناوٹ، تراکیب کے استعمال اور ہندی قاعدے پر بنے جمع کے الفاظ کی کھپت تک محدود ہے۔ آزاد کی وارفتگی و سرشاری، ان کی مذہبیت اور مقصدیت سے نیاز کو دور کا بھی لگاؤ نہیں۔ بلکہ ان چیزوں سے تو انھیں بڑی چڑ تھی۔ نیاز کی راہ اور منزل جداگانہ تھی۔ عربی کے الفاظ اور خوب صورت فارسی تراکیب کے استعمال کا شوق نیاز کو بھی ہے اور وہ اس کا استعمال بلاشبہ بڑے سلیقے سے کرتے ہیں لیکن اُن کی تحریر میں ایک لذتیت اور جنسیت ہر جگہ پائی جاتی ہے۔ وہ اپنی تحریر میں ایک خواب ناک دھندلکا پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لفظوں کی تکرار، مخصوص قسم کی آوازوں کی ترتیب سے وہ ایک موسیقیت اور آہنگ پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نیاز کے اسلوب کی رنگینی اور شعریت جتنی زبان کی ہے اس سے کہیں زیادہ خیال اور موضوع کی ہے۔ وہ صنفِ لطیف کے جمال کی سراپا نگاری میں بڑی مہارت اور انہماک سے کام لیتے ہیں۔ ان کی نثر بظاہر سادہ ہے۔ یہ ایسی رنگین اور مرصّع نہیں ہے کہ اسے فسانۂ عجائب یا فسانۂ آزاد کے ساتھ رکھا جائے لیکن یہ آبِ حیات اور تذکرہ (ابوالکلام آزاد) کے اسلوبِ نثر سے قریب ہے۔ اس طور پر کہ اس میں زبان کی سجاوٹ، استعاروں کے انتخاب اور تراکیب کے استعمال پر خاص توجہ کی گئی ہے۔ نادر تشبیہوں، خوب صورت تمثیلوں، شاعرانہ استعاروں اور

صوتی وصرفی اجزا کی تکرار و ہم آہنگی کے سبب یہ نثر سرسید، حالی اور عبدالحق کی نثر سے مختلف ضرور ہے۔ بعض مقامات پر شاعرانہ اندازِ فکر سے بھی رنگین ہو گئی ہے۔ نیاز لفظوں کا استعمال بہت سے مقامات پر اُن کے روزمرّہ کے معنوں سے الگ ہٹ کر کرتے ہیں جس سے لفظوں کی معنویت کا دائرہ پھیلنے لگتا ہے:

- "عورت ایک لذّت ہے مجسّم، ایک تسکین ہے متشکّل، ایک سحر ہے مرئی، ایک نُور ہے مادّی۔
- عورت ایک روحانیت ہے قابلِ لمس، نورانیت ہے صاحبِ نطق، ایک روشنی ہے جسے ہم چھُو سکتے ہیں، ایک نکہت ہے جس سے ہم گفتگو کر سکتے ہیں، ایک حلاوت ہے جو ہاتھوں سے چکھی جاتی ہے، ایک موسیقی ہے جو آنکھوں سے سُنی جاتی ہے۔
- آہ! کون جانتا ہے کہ حُسن کی اگر کوئی زبان ہے تو صرف موسیقی! اور ایک حسین عورت کی ہر حرکت ایک نطق موسیقی ہے جس کا ساز نسائیت اور صرف نسائیت ہے۔ وہ ہاتھ ہلاتی ہے گویا ہوا میں نقشِ ترنّم بنا دیتی ہے، چلتی ہے اور اپنے پانو سے زمین پر نشانِ موسیقی چھوڑ جاتی ہے۔"

نگارستان کا ایک ادبی مقالہ "ایک رقاصہ سے" کے عنوان سے ہے۔ یہ ایک رقاصہ کو خطاب کر کے لکھا گیا ہے اور اُس میں رقص کی کیفیات کو لفظوں کا جامہ پہنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو جس میں صرفی و صوتی تکرار سے کام لیا گیا ہے:

> "وہ تیرا لحنِ گلو سوز، وہ ساز میں ڈوبی ہوئی آواز، ایسی ڈوبی ہوئی کہ یہ معلوم ہی نہیں ہو سکتا تھا کہ تیری آواز صدائے ساز ہے یا صدائے ساز تیری آواز۔ وہ تیرا ایک قدم زمین پر جما کر دوسرے پانو کی ایڑی اٹھا کر نیچے سے زمین کو ٹھکرانا اور پھر تیرے گھنگھروؤں کے اندر پہلے آہستہ آہستہ اور پھر باقاعدہ دھنوں کے ساتھ جلدی جلدی اسی ٹھوکر کا مسلسل فریاد کی شکل اختیار کر لینا۔ ہنگامِ رقص وہ تیری شوخ اور متحرک چتون، جن کے

نظامِ حرکت سے اصولِ ریاضی منضبط ہو سکتے ہیں، وہ پھڑکنے والی ابروئیں
جن کی لرزش سے ایک مصوّر کا قلم اپنی رفتار درست کر سکتا ہے؛ وہ آنکھیں
جن کی گہرائی میں سمندر کا عمق ڈوب سکتا ہے؛ وہ نگاہیں جن کی بسط میں فضا
کی وسعت گُم ہو سکتی ہے، وہ کمر کا لوچ جو دنیا کو رعشہ بر اندام کر سکتا ہے؛ وہ
گردن کی جنبش جو دنیا کی نیندوں میں تھرتھری پیدا کر سکتی ہے؛ وہ نصف ترچھا
آنچل رکھ کر ایک خاص انداز سے اپنے ہاتھ کی چھوٹی انگلی کی نوک ٹھوڑی پر
رکھ کر کھڑا ہو جانا، جو ساری دنیا میں تیری حکومت کرا سکتا ہے۔ یہ سب میرے
نزدیک اسی وقت تک اپنا کام کر سکتے ہیں جب تک تو خود اُن سے غرض
نہ رکھے۔"

نیازؔ کی نثر میں مقفّیٰ عبارتیں اور جملے کم ملتے ہیں۔ پھر بھی بعض مقامات پر ایسے فقرے
اور جملے مل جاتے ہیں۔ ایسے جملوں اور عبارتوں سے نیازؔ کی نثر چمک اُٹھتی ہے۔ "شہاب کی سرگذشت"
سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"تھیٹر ہال، اوپر برقی روشنی سے اور نیچے درخشانی حُسن سے جگمگا رہا
تھا۔ بمبئی کا بہترین حُسن اور حُسن کی بہترین خود آرائیاں، تہذیب تمدن کے
بہترین ملبوس اور ملبوس کی بہترین زرکاریاں، جلوۂ بے محابا کی بے پناہ
عشوہ باریاں، ناز و کرشمہ کی محشر خیز فسوں زائیاں، جمال کی بے نیازیاں،
آرایشوں کی دل رُبائیاں، رنگین و معطّر ساریاں، ان ساریوں کی ایمان طلب
عریانیاں۔ یہ تھا وہ تھیٹر ہال جہاں محمود و شہاب پہنچے۔ اور کسی نہ کسی طرح
اس سیلابِ رنگ و تعطّر، اس طوفانِ حُسن و نور کو عبور کرتے ہوئے اپنی ان
کرسیوں تک پہنچے جن کو انھوں نے شام ہی سے اپنے لیے مخصوص کرا لیا تھا۔"

اس اقتباس میں نیازؔ نے مولانا ابوالکلام آزاد کی طرح ہندی قاعدے پر بنے جمع کے الفاظ
استعمال کیے ہیں۔ ان لفظوں کو فقروں کے اواخر میں اس طرح لایا گیا ہے کہ عبارت مقفّیٰ ہو گئی ہے۔

عبارت کے آخری جملے میں "سیلابِ رنگ و تعطّر" کی ترکیب کے بالمقابل اور متوازی "طوفانِ رنگ و نور" کی ترکیب لائی گئی ہے۔ نیاز اپنے خطوں میں بھی شاعرانہ اسلوب اور مقفّیٰ اسلوبِ نگارش سے خوب کام لیتے ہیں۔ ایک خط کا یہ ٹکڑا ملاحظہ ہو:

"راجپوتوں کی لڑکیاں ہیں بلند و بالا، صحیح و توانا۔ تیوریاں چڑھی ہوئی، گردنیں تنی ہوئی۔ آنکھوں میں تیر، مانگوں میں عبیر، ابروؤں میں خنجر، بالوں میں عنبر، ہاتھوں میں مہندی، ماتھے پہ بیندی۔ اب آپ سے کیا کہوں کہ کیا چیز ہیں۔"

نیاز لفظوں کی تکرار، مترادفات کے استعمال اور تمثیلوں اور استعاروں کے برمحل انتخاب سے اپنی تحریر کو مزیّن و مرصّع بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہوں چند مثالیں:

- "تمام اقطاعِ عالم میں اس کے حُسن کی آگ مشتعل ہو چکی تھی۔"
- "باریک ریشم کے دوپٹے کو خار دار جھاڑیوں میں الجھاؤ اور پھر کھینچ کر دیکھو۔ آہ میری روح اس سے زیادہ مجروح ہے، اس سے زیادہ پاش پاش ہے۔" (تمثیل کا استعمال)

نثر میں لفظوں کا استعمال اس طور پر ہوتا ہے کہ ایک لفظ کے عموماً ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس شعر میں لفظوں کے کئی معنی ہوتے ہیں اور لفظوں کے انسلاکات کی جانب بھی ذہن متوجہ ہوتا ہے۔ شعر میں لفظوں کے معنی کا دائرہ پھیلتا سکڑتا رہتا ہے۔ نیاز اپنی نثر میں بہت سے مقامات پر لفظوں کو اسی طور پر استعمال کرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

- "ساری کلیاں ایک معطّر لحن کے ساتھ کھل پڑیں۔"
- بخورِ نغمہ سے کائنات معطّر ہے۔
- اُف ری! وہ سینہ و گردن کی عُریانی، ایک نزہت تھی یاسمینی، ایک لطافت تھی صباحی۔" (نگارستان، ص ۱۱، ۷۵، ۸۶)

عورت کی تخلیق کے بارے میں نیاز نے اپنے تخیلاتی قیاسات کی بنیاد پر ایک مضمون لکھا ہے۔ اس میں یہ دکھایا ہے کہ عورت کی تخلیق خدا کے حکم سے ایک فرشتے کے ہاتھوں ہوئی، جس نے روزے کی حالت میں رہ کر کائنات میں بکھرے ہوئے تمام رنگ و نور اور خوشبوؤں کی آمیزش سے

عورت کی تخلیق کی۔ نیاز نے اس تخلیقی عمل کو انتہائی شاعرانہ انداز میں بڑی تفصیل سے بیان کیا ہے۔
صرف ایک منظر ملاحظہ ہو:

"اُس کی نظریں اس کالبد میں کچھ ایسی کمی محسوس کر رہی تھیں جس سے وہ ہر ہر چیز پر ایک غائر نگاہ ڈال کر کچھ اخذ کرنا چاہتا تھا۔ تعطر ونور، رنگ اور لوچ سے خمیر کی ہوئی صورت میں ایک شفاف یک سانیت تھی جس کو وہ دور کرنا چاہتا تھا۔ وہ خاموش تھا اور اس تخیل میں چاند کو دیکھ رہا تھا کہ دفعتاً اس کے ذہن میں ایک ایسی بات آئی جس سے اس کی حالت میں ایک تغیر پیدا ہوا۔ اس نے فوراً چاندنی کی طرف ہاتھ کے ایک جھٹکے سے ایسا اشارہ کیا کہ وہ ہر جگہ سے سمٹ کر تار تار ہو گئی۔ تمام فضا میں باریک باریک شعاعیں الگ الگ ہو کر رہ گئیں، یعنی چاند سے اب کرنیں یک جا ہو کر نہ نکلتی تھیں بلکہ علاحدہ علاحدہ نازک و طویل خطوط میں۔ فرشتہ اس منظر سے بہت دیر تک متاثر رہا۔ اس کے بعد اُس نے انگلیاں ان شعاعوں کی طرف بڑھا کر آہستہ آہستہ مٹھی بند کرنا شروع کی، یہاں تک کہ جس وقت اس کے کفِ دست سے اُس کی انگلیاں مل گئیں تو تمام عالم میں اندھیرا چھا گیا (روشنی اُس نے مٹھی میں کھینچ کر بند کر لی تھی) اور شعاعیں سیاہ چمک دار ریشم کے لچھوں میں تبدیل ہو گئی تھیں۔ فرشتہ نے فوراً وہ ساری چمک جو اس کی مٹھی میں بند تھی اس کالبد کی آنکھوں میں منتقل کر دی اور ان ریشمی کرنوں کو خم دے کر گیسو و دوش پر چھوڑ دیا۔"

اس اقتباس میں جو شاعرانہ رنگینی پیدا ہو گئی ہے وہ اندازِ بیان اور موضوع کے سبب ہے۔ اس میں تشبیہہ و استعارے سے رنگینی و رعنائی پیدا نہیں کی گئی ہے بلکہ مصنف کا خیال شاعرانہ و رنگین ہے اس لیے نثر بھی رنگین و حسین ہو گئی ہے۔ یہاں محاکاتی انداز پیدا ہو گیا ہے اور پڑھنے والے کے سامنے پورا منظر سامنے آجاتا ہے۔ ایسی تحریر کو پڑھ کر ایک جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔

مجنوں گورکھپوری نے ایسی ہی عبارتوں کے پیشِ نظر لکھا ہے:

"نیاز کا بڑا سے بڑا منکر بھی اُن کے اسلوب کی ساحرانہ قوت سے مبہوت ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا.... سجاوٹ اور بے ساختگی کو خوش آہنگی کے ساتھ ایک جگہ دیکھنا ہو تو نیاز کے اسلوب کو دیکھیے۔" (رسالہ نگار' کراچی ۔نیاز نمبر)

نیاز کی نثر کی خوش آہنگی میں صرفی و نحوی اجزا کی تکرار و متوازیت کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ اس صنعت کو انگریزی میں Samuel Levin نے Couplings کا نام دیا ہے۔ اس صنعت کا بہت بڑے پیمانے پر استعمال ابوالکلام کی نثر میں ہوا ہے۔ نیاز کی نثر سے اس کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

(۱) یہ تہار سکون
یہ ذخار خموشی (نگارستان ص ۸)

(۲) ایک خموشی ہے متلاطم
ایک سکون ہے متحرک (ایضاً ص ۸)

(۳) عورت ایک لذّت ہے مجسّم
ایک تسکین ہے متشکّل
ایک سحر ہے مرئی
ایک نور ہے مادّی (ایضاً ص ۷۷)

(۴) عورت ایک روحانیت ہے قابلِ لمس
ایک نورانیت ہے صاحبِ نطق
ایک روشنی ہے، جسے ہم چھو سکتے ہیں
ایک نکہت ہے، جس سے ہم گفتگو کر سکتے ہیں
ایک حلاوت ہے جو ہاتھوں سے چکھی جاتی ہے
ایک موسیقی ہے جو آنکھوں سے سنی جاتی ہے

(ایضاً، ص ۸۲)

(۵) صناعاتِ انسانی سے جُدا
ایوانِ تہذیب سے علاحدہ
اختراعاتِ عقل سے الگ
اسبابِ نمود و نمایش سے منفک
(نگارستان ص ۹۰)

(۶) تمدن کی ساری ہنگامہ خیزیاں
تہذیب و ترقی کی تمام جلوہ آرائیاں
دولت و حکومت کی جُملہ نخوت سامانیاں
(نگارستان ص ۸۸)

(۷) جب تو اپنے سانچے میں ڈھالے مجسمۂ ذی حیات کی کشیدہ قامتی
اور اپنے قدِ آدم تصویر کی رعنائی
لے کر محفل میں کھڑی ہو جاتی ہے تو میں چاہتا ہوں کہ
اِس فتنۂ سرزنش
اس سحر خوش قامت
اس قامتِ بلند و بالا کو نہ دیکھوں
مگر دیکھتا ہوں
اور کانپتا ہوں (ایضاً ۶۴)

(۸) اس کے رنگ کی کندنی چمک
اس کے خد و خال کی کشمیریت
اس کی آنکھوں کی نشیلی کیفیت
اس کے لبوں کی مے گونی
اس کے جسم کی لچیلی نزاکت

(ایضاً ص ۲۵۲)

(۹) اُف ری وہ سینۂ و گردن کی عریانی ایک نزہت تھی یا سمینی
ایک لطافت تھی صباحی

(ایضاً۔ ص ۷۵)

نیازؔ خوب صورت اور نئی نئی ترکیبوں سے اپنی نثر کو جاذب و خوب صورت بنا دیتے ہیں۔ ان کی نثر کی خوش آہنگی میں ہم وزن الفاظ کے پہلو بہ پہلو استعمال کا بھی ہاتھ ہے۔ مثلاً وہ عجائب کے پاس غرائب، جسارتیں کے ساتھ شرارتیں، قیاسات کے ساتھ تصورات، اہتمام کے ساتھ التزام کا استعمال ضرور کرتے ہیں۔ اس سے ان کی نثر میں ایک موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔

سرسید کی اصلاحی و مقصدی تحریک نے اُردو نثر کو سادگی اور صفائی بخشی۔ اسے روزمرہ کے موضوعات پر اظہارِ خیال کا ایک موثر آلہ بنایا لیکن اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اردو نثر اس تحریک کے زیر اثر کچھ بے رنگ، پھیکی اور سپاٹ ہو رہی تھی۔ یلدرم، ابوالکلام آزاد، اور نیازؔ نے اسے رنگ و آہنگ بخشا۔ سادہ و سلیس نثر کے بالمقابل ایک ایسی نثر کو فروغ دیا جو جذبے کی شدت و وارفتگی، احساس کی نزاکت اور تخیل کی رنگا رنگی کا ساتھ دے سکے۔ جو پڑھنے والوں کو نہ صرف متاثر بلکہ مسرور و مسحور کر دے۔

ٹامس ہارڈی

عہدِ وکٹوریا میں انگریزی ناول نگاری کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ اس عہد نے کئی بڑے ناول نگار پیدا کیے جو ناول نگاری کی دنیا میں اب تک اہم ممتاز اور قدآور سمجھے جاتے ہیں۔ ان میں ایملی برونٹی، شارلٹ برونٹی، ڈکنس، تھیکرے، جارج ایلیٹ اور ٹامس ہارڈی، خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ ہارڈی کا تعلق عہدِ وکٹوریا کے آخری دور کے مصنفوں میں ہوتا ہے۔ ہارڈی نے ناول لکھے اور شاعری بھی کی۔ بہ حیثیت شاعر وہ جس طرح انفرادی خصوصیات کا حامل ہے، اسی طرح ناول نگار کی حیثیت سے بھی وہ اہم، منفرد اور خصوصی مطالعہ اور توجہ کا مستحق ہے۔

ہارڈی انگلینڈ کے ڈورسٹ شیر کے علاقے میں ۲ جون ۱۸۴۰ء کو پیدا ہوا۔ اس کا باپ ایک معمار تھا اور اسی لیے ہارڈی نے بھی فنِ تعمیر سیکھا، خصوصاً پرانے چرچوں کی مرمت کے کام میں خاص مہارت حاصل کی اور بہت دنوں تک ایک کام یاب اور ماہر آرکیٹیکٹ (Architect) کی حیثیت سے کام کرتا رہا۔ بچپن سے ہی اسے لوک گیتوں، لوک دھنوں اور رقص سے خاص شغف تھا۔ دیہات کے لوگوں کی سادہ اور محنت کی زندگی نے اسے حد درجہ متاثر کیا تھا۔ عہدِ وکٹوریا کے انگلینڈ کے دیہی رسم و رواج، عقائد و توہمات، زبان اور بولی کے ساتھ ساتھ دیہات کے لوگوں کے مزاج، نفسیات اور عادات و خصائل کا اس نے بڑا گہرا مشاہدہ

مطالعہ کیا تھا۔ دیہات کو اس نے وِسکس (Wessex) کے نام سے اپنے کئی ناولوں میں پس منظر کے طور پر پیش کیا ہے۔ اسی پس منظر میں ہارڈی کے ناولوں کی کہانیاں جنم لیتی ہیں، اس کے کردار اُبھرتے ہیں، حادثات و سانحات سے دوچار ہوتے ہیں اور بالآخر اپنے انجام کو پہنچتے ہیں۔

ہارڈی نے کالج یا یونی ورسٹی سے اعلیٰ تعلیم کی ڈگری حاصل نہیں کی تھی، لیکن اپنے طور پر اُس نے کلاسیکی ادب، فلسفہ اور جدید سائنس کا مطالعہ کیا تھا۔ خاص طور پر یونانی المیہ ڈرامے پڑھے تھے جن کا اثر ہارڈی کے ناولوں میں واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ پانچ سال تک لندن میں ایک آرکی ٹیکٹ کی حیثیت سے کام کرنے کے بعد ہارڈی نے یہ محسوس کیا کہ اس کام سے اس کی آنکھوں پر ضرب آتی ہے، اس لیے اُس نے اس کام کو ترک کردینے کا فیصلہ کیا اور اس کے بعد ناول نگاری کی جانب متوجہ ہوا۔ اس کے ابتدائی ناول فنی یا کاروباری اعتبار سے کامیاب نہیں تھے لیکن "Far From the Madding Crowd" نے اس کی شہرت دور تک پھیلادی۔ اس کے بعد اس نے "The Return of the Native" لکھی جو کافی مقبول ہوئی یہ ناول کئی اعتبار سے ہارڈی کا نمائندہ ناول شمار کیا جاتا ہے۔ اسی ناول میں ہارڈی نے گھاس (Heath) سے ڈھکے دور تک پھیلے وسیع میدان کو اس انداز سے پیش کیا ہے کہ وہ ایک جان دار کردار کی حیثیت اختیار کرلیتا ہے۔ اس کے علاوہ بھی ہارڈی نے بہت سے ناول لکھے جن میں چند فنی اعتبار سے بہت اعلیٰ پایے کے ہیں اور جنھوں نے ناول نگار کی حیثیت سے اُس کو ایک خاص مقام کا مستحق بنادیا۔ اس کے چار بہترین ناول یہ ہیں:

دی ریٹرن آف دی نیٹیو، کیسٹر برج کا میئر، ٹیس اور جوڈ۔

شروع کے ناولوں میں ہارڈی کا نظریہ زندگی کے بارے میں بہت قنوطی اور تلخ نہ تھا لیکن دی ریٹرن آف دی نیٹیو کے بعد کے ناولوں میں اس کا نظریۂ زندگی زیادہ تلخ، قنوطی اور جبری (Fatalistic) ہوگیا۔ اس کے ناولوں کے مطالعے سے جو نظریہ سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ زندگی حادثوں، سانحوں اور المناک واقعوں سے بھری ہے، انسان بے بس اور مجبور ہے۔ وہ اپنی طبیعت اور خواہش کے مطابق کچھ نہیں کرسکتا۔ ایک اَن دیکھی، بے رحم اور مضبوط

قوت انسان کو جس طرف چاہے دھکیل دیتی ہے ۔ پوری کائنات اور اس کے تمام انتظام کو ایک انتہائی بے رحم ہاتھ چلاتا ہے ۔ آدمی اپنی تمام خوبیوں اور کوششوں کے باوجود تقدیر کے پانسے کو اپنے خلاف گرنے سے نہیں روک سکتا ۔ اس کے ناول Tess کی ہیروئن ٹیس ایک نیک، معصوم اور عفت مآب لڑکی ہے لیکن اس کی غربت اور اس کے گھر کی معاشی خستہ حالی اُسے ایسی جگہ کام کرنے پر مجبور کرتی ہے، جہاں زبردستی اس سے اس کا گوہر عصمت چھین لیا جاتا ہے ۔ یہ واقعہ اس کی زندگی پر ایک منحوس اور بھیانک سایے کی طرح اثر ڈالتا ہے ۔ اس کی پوری زندگی ناکامی، محرومی، مصیبت اور جسمانی و روحانی اذیت میں گزرتی ہے ۔ وہ اپنی آرزوؤں کا جنازہ اٹھائے پھرتی ہے اور مسرت و کامرانی کا جام اپنے ہونٹوں سے لگانے سے قبل ہی موت کی آغوش میں پہنچ جاتی ہے ۔ جوڈ اور کیسٹر برج کے میئر (Mayor) کی زندگی بھی مصیبت و اذیت، درد و غم اور ناکامی و نامرادی سے بھری ہوئی ہے ۔

ہارڈی نے نہ صرف یہ کہ زندگی کا ایک انتہائی قنوطی اور جبری نظریہ پیش کیا بلکہ اس نے انیسویں صدی کے انگلینڈ کی زندگی پر سخت تنقیدی نگاہ ڈالی ہے اور اس عہد کی سماجی زندگی اور اس کے اہم مسائل کو اپنے مخصوص انداز میں دیکھا اور پیش کیا ہے ۔ شادی کی روایتی رسم کو اس نے اپنی تنقید کا نشانہ بنایا اور آکسفورڈ اور کیمبرج جیسے تعلیمی اداروں اور اس کے نظامِ تعلیم پر بھی اپنی ضرب لگائی ہے ۔ اُس نے عورت کی عصمت و پاکیزگی کا جو تصور Tess میں پیش کیا ہے، وہ انیسویں صدی کے ذہنوں کو جھنجھوڑ دینے والا تھا ۔ پھر جنس (Sex) اور جنسی تعلقات، محبت اور شادی جیسے موضوعات پر جب کھل کر اس نے اپنے ناول جوڈ (Jude) میں لکھا تو انگلینڈ میں اتنا واویلا مچا کہ ہارڈی نے اس کے بعد ناول لکھنا بند کر دیا، اور اپنی بقیہ زندگی شاعری کرتے میں گزاری ۔ اور بالآخر ۱۱ جنوری ۱۹۲۸ء کو وفات پائی اور اسے ویسٹ منسٹر ابی کے گوشۂ شعرا میں دفن کیا گیا ۔

اپنے ناولوں میں ہارڈی نے زندگی اور سماج کی اصلاح کا کوئی نظریہ پیش نہیں کیا ۔ اس کے ناولوں میں اس کے عہد، انگلستان اور خاص طور پر انگلینڈ کے دیہات کا عکس ہے ۔ اس عہد کے رسم و رواج اور تصورات و عقائد پر تنقید ہے ۔ ہارڈی کے ناولوں کی سب سے بڑی خوبی

یہ ہے کہ ان میں بلا کا زور اور اثر ہے ۔ یہ صحیح ہے کہ ہارڈی کبھی کبھی حد درجہ میلو ڈرامائی ہو جاتا ہے اور بعض اوقات حالات و واقعات اور کردار کی پیش کش میں حقیقت نگاری سے دور چلا جاتا ہے ۔ لیکن اس کے باوجود اس کے ناولوں کی کہانیاں مضبوط اور دل چسپ ہوتی ہیں ۔ قاری اس کا کوئی ناول شروع کر دینے کے بعد ختم کر کے ہی دم لیتا ہے ۔ ہارڈی شاعر بھی تھا' اس لیے اُس کے ناول کے بعض حصّے اور مناظر شاعرانہ انداز کے ہیں ۔ جن سے ناول کی خوب صورتی اور دل چسپی اور بڑھ جاتی ہے ۔ ہارڈی نے ناول کے فارم میں کوئی جدّت پیدا نہیں کی ۔ اس کے کہانی کہنے کا ڈھنگ پرانا ہے اور اس کا اعتراف اُس نے خود بھی کیا ہے ۔

ہارڈی نے انگریزی ناول نگاری میں المیہ نگاری کو بامِ عروج پر پہنچا دیا ۔ اسی لیے ورجینیا وولف نے اسے انگریزی کا سب سے بڑا المیہ نگار کہا ہے ۔

زندگی جب تک حادثات و سانحات سے عبارت ہے ' زندگی جب تک آنسوؤں اور آہوں کی کہانی ہے ' زندگی جب تک محرومیوں اور ناکامیوں کی داستان ہے ' ہارڈی کے ناول اُس وقت تک انہماک اور دل چسپی سے پڑھے جاتے رہیں گے اور اس کی مقبولیت و اہمیت میں کوئی کمی نہیں آئے گی ۔

نوٹ : ہارڈی کے ناولوں کے مطالعے کے وقت یہ امر ضرور ہمارے سامنے ہونا چاہیے کہ ہارڈی کا تصورِ کائنات ہمارے اسلامی تصورِ کائنات کے خلاف ہے ۔ ہارڈی نظامِ کائنات کے پسِ پردہ کسی منصف ' مہربان اور باشعور قوت کی کارفرمائی کا قائل نہیں ہے ۔ اگر ہم اُس فرق سے واقف ہوں جو ہمارے اور ہارڈی کے درمیان پائی جاتی ہے تو ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ کے الفاظ میں ہم اس کے ناولوں کی "ضرر رسانی سے کم و بیش محفوظ ہو جاتے ہیں اور ساتھ ساتھ اس کی خوبیوں سے مستفید ہونے کے بھی اہل ہو جاتے ہیں ۔"

ہمزہ اور اِملا کی غلطیاں

زبان جب سنِ بلوغ کو پہنچ کر تکمیل کے قریب آجاتی ہے تو اس منزل پر زبان کے اصول اور قاعدے متعین ہو جاتے ہیں، تلفظ کا بھی ایک معیار قائم ہو جاتا ہے اور تحریر میں بھی ایک یک سانی (Uniformity) پیدا ہو جاتی ہے۔ انگریزی زبان کے تقریباً تمام لفظوں کا اِملا (Spelling) اٹھارویں صدی میں متعین ہو گیا تھا۔ اس کے بعد کے تمام انگریزی لکھنے والے انگریزی کے کسی لفظ کو ایک ہی متعارف اور معیاری صورت میں لکھتے ہیں۔ ایسے الفاظ محض گنتی کے ہیں جو دو طرح سے لکھے جاتے ہیں لیکن اردو کے لکھنے والے اپنے تئیں ہر قید سے آزاد سمجھتے ہیں۔ ایک ہی لفظ کو دو دو تین تین طرح سے لکھتے ہیں اور کبھی یہ سوچنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے کہ وہ ایسا کیوں کرتے ہیں۔ اپنی ذاتی ڈائری یا نوٹس میں کوئی شخص جیسے چاہے لکھے، لیکن جب وہ دوسروں کے پڑھنے کے لیے اور خصوصاً جب چھپنے کے لیے لکھتا ہے، تو اسے ایک اور صرف ایک اصول اور ایک ہی سسٹم (System) کی پابندی کے ساتھ لکھنا چاہیے۔ کتابوں کے مصنفوں، اڈیٹروں، مرتبوں، کاتبوں اور پروف ریڈروں سب کو ایک ہی اصول اور ضابطے کی پیروی و پابندی کرنی چاہیے۔

اِس بات سے تمام لوگ اتفاق کریں گے کہ اُردو کے ہر لفظ کا اِملا متعین ہو۔ ہر لفظ کی ایک ہی صورت ہو جسے سب لوگ اپنے قلم سے ظاہر کریں۔ ایسا ہونا فخر کی بات نہیں ہے

کہ ایک ہی لفظ کی دو دو، تین تین صورتیں ہوں اور کوئی کسی صورت کو صحیح اور مرجح سمجھتا ہو اور کوئی کسی صورت کو، یا ایک ہی شخص اپنی تحریر میں کسی لفظ کو ایک مقام پر ایک طرح سے لکھے اور دوسری جگہ پر دوسری طرح سے، اور اُس کا اپنے قلم کی جنبش پر قابو نہ ہو۔ ہم تلاش، تحقیق اور محنت سے جی چُراتے ہیں۔ کبھی یہ معلوم کرنے کی کوشش نہیں کرتے کہ فلاں لفظ کو دو طرح سے کیوں لکھا جاتا ہے اور اس لفظ کی کون سی صورت صحیح ہے اور کون سی غلط۔ تمام لکھنے والوں کا یہ فرض ہے کہ وہ جس طرح لکھتے وقت اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ فلاں لفظ کے معنی کیا ہیں یا فلاں لفظ مذکر ہے یا مونث، اُسی طرح اس بات کا بھی خیال رکھیں کہ فلاں لفظ میں کتنے اور کون کون سے حروف ہیں اور ان کا جوڑ پیوند کس ڈھنگ کا ہے۔

اُردو اِملا سے متعلق تقریباً تمام مسائل حل ہو چکے ہیں اور اصول و قواعد بن چکے ہیں، غلطیوں کی تصحیح بھی ہو چکی ہے۔* ان اصولوں کی پابندی کم و بیش ہو رہی ہے، لیکن ایسے لوگوں کی تعداد اب بھی بہت زیادہ ہے جو آج کی دنیا میں رہ کر پچاس یا سو سال پرانی روِش اختیار کیے ہوئے ہیں۔ اردو کی لکھاوٹ پہلے سے بہت زیادہ آسان، باضابطہ (Systematic) اور سائنٹفک ہو گئی ہے۔ لیکن تساہل پسند قسم کے لوگ آج بھی "بھر دسا" کو "بھروسہ"، "انھوں" کو "انہوں"، "لیے" کو "لئے"، "کیجیے" کو "کیجئے" اور "نیک بخت" کو "نیکبخت" لکھتے ہیں۔ اُردو سے ایک زندہ زبان کی حیثیت سے دل چسپی رکھنے والوں کا یہ فرض ہے کہ وہ صحیح املا کی ضرورت اور اِملا یا لکھاوٹ کے معاملے میں یک سانی و یک رنگی کی اہمیت کے احساس کو عام کریں۔ ذیل کے سطور میں صرف ایسی املائی غلطیوں کا ذکر کیا جائے گا جو ہمزہ کے غلط استعمال سے

---

* تشفی بخش بحث اور تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہوں یہ تین کتابیں :

(۱) اردو اِملا ۔ ترقی اردو بورڈ، دہلی۔

(۲) اِملا نامہ ۔ " " "

(۳) اُردو کیسے لکھیں ۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

ہوتی ہیں۔

اِملا کی سب سے زیادہ غلطیاں ہمزہ کے غیر ضروری اور غلط استعمال سے ہوتی ہیں۔ اُردو حروفِ تہجی میں ہمزہ ایک مستقل حرف ہے اور آواز کے اعتبار سے یہ الف کے برابر ہے۔ ہمزہ علامتِ اضافت کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے مثلاً پردۂ غفلت، خانۂ دل وغیرہ۔ اردو تحریر میں ہمزہ کے لکھنے میں ایسی بے راہ روی پائی جاتی ہے کہ یہ بہت سی ایسی جگہوں پر نظر آتا ہے جہاں اس کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی۔ ہم بغیر سوچے سمجھے بے شمار لفظوں میں اس حرف کا استعمال کر دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں رشید حسن خاں نے بجا طور پر لکھا ہے :

"جس قدر بے احتیاطی بل کہ غلط نگاری ہمزہ کے لکھنے میں نظر آتی ہے، اُس کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے اس حرف کے سلسلے میں کوئی قاعدہ قانون ہی نہیں۔ اب حال یہ ہے کہ کہانیوں اور کہاوتوں کے ایک کردار "خواہ مخواہ" یا "خدائی فوج دار" کی طرح یہ حرف جہاں دیکھیے وہاں براجمان ملے گا اور اکثر مقامات پر اس کا وجود غلط اِملا کا سبب بن جاتا ہے۔"

(اُردو اِملا۔ ص ۲۵۳، ترقی اردو بورڈ)

من جملہ اور لوگوں کے جناب مالک رام نے بھی ہمزہ سے ہونے والی املائی غلطیوں کی جانب ہماری توجہ مبذول کرائی ہے۔ وہ لکھتے ہیں :

"عام طور پر فارسی کے حاصل مصدر ہمزہ سے لکھے جاتے ہیں : جیسے ازمائش، ستائش، افزائش وغیرہ۔ یہاں ہمزہ غلط ہے۔ یہ تمام الفاظ یاے سے ہونا چاہییں، یعنی : ازمایش، ستایش، افزایش وغیرہ۔ اسی طرح فارسی مرکبات توصیفی و اضافی میں اگر موصوف یا مضاف کے آخر میں یاے ہو، تو اس پر ہمزہ ٹھیک نہیں ہوگا۔ مثال کے طور پر صلاے عام، پاے خود، جاے مہمان، میں کسی جگہ بھی ہمزہ لکھنا درست نہیں، ہاں،

اگر یہ یائے معروف ہو، تو اس صورت میں اس کے نیچے زیر لگانا چاہیے۔
مثلاً: رعنائیِ خیال، بیماریِ دل وغیرہ۔
اردو کے وہ لفظ جو امرِ تعظیمی کے ذیل میں آتے ہیں جیسے کیجیے، پیجیے، ڈریے یا جمع ماضی کے صیغے مثلاً دیے، لیے وغیرہ، ان میں ہمزہ نہیں بل کہ آخر میں یا ہے۔ یہی حال "چاہیے" کا ہے۔"

(مقدمۂ غبارِ خاطر، ص ۲۳ - ساہتیہ اکیڈمی ۱۹۷۶)

ہمزہ کی وجہ سے جو غلطیاں معرضِ وجود میں آتی ہیں وہ عام تحریروں اور اخباروں تک ہی محدود نہیں ہیں۔ شعرا کے دواوین اور مجموعہ ہائے کلام اور اہم تنقیدی و تحقیقی موضوعات پر لکھی گئی کتابوں میں بھی اس معاملے میں بڑی بے راہ روی پائی جاتی ہے۔ اردو کتابوں کے مصنفین و مرتبین، رسائل و جرائد کے لیے مضامین اور کہانیاں لکھنے والے، اخباروں کے کالم نویس اور کاتب صاحبان نے مل کر ان غلطیوں کو پھیلانے میں حصہ لیا ہے۔ ضرورت ہے کہ اُردو کے اساتذہ، طلبہ اور زبان کو سلیقے سے استعمال کرنے کا حوصلہ و شوق رکھنے والے ادیبوں، شاعروں اور صحافیوں کی توجہ بار بار اس جانب مبذول کرائی جائے تاکہ ان غلطیوں کا تدارک ہو۔

(الف) اردو کے بہت سے لفظوں کا اِملا اس لیے غلط ہو جاتا ہے کہ ان میں ہمزہ زائد حرف کے طور پر لکھ دیا جاتا ہے۔ مثلاً: چائے، گائے، ناؤ، گھاؤ، بوئے گل، ابتدائے عشق وغیرہ۔ کہ ان لفظوں میں ہمزہ غیر ضروری ہے۔ ان لفظوں کا صحیح اِملا ہمزہ کے بغیر ہوگا یعنی: چاے، گاے، ناو، گھاو، بوے گل، ابتداے عشق وغیرہ۔

(ب) اس کے برعکس بہت سے لفظوں کا املا اس لیے بگڑ جاتا ہے کہ ان میں یا ے کی جگہ پر ہمزہ لکھ دیا جاتا ہے: لئے، دئے، کیجئے، لیجئے، آرائش، آئندہ وغیرہ لفظوں میں ہمزہ غلط ہے، اس کی جگہ پر یاے ہونا چاہیے، یعنی: لیے، دیے، کیجیے، لیجیے، آرایش، آیندہ وغیرہ۔
نیچے دونوں طرح کی غلطیوں کا بیان الگ الگ کیا جاتا ہے:

(الف) ۱۔ عربی کے بہت سے لفظوں کے آخر میں اصلاً ہمزہ ہے لیکن اُردو میں اُن

لفظوں کا ہمزہ تلفظ میں نہیں آتا؛ اس لیے ایسے تمام لفظوں کو اردو میں ہمزہ کے بغیر لکھا جائے گا۔

ابتدا، انتہا، دعا، شعرا، ادبا، حکما، علما، اُمرا وغیرہ۔ اضافت کی صورت میں ایسے لفظوں کے آخر میں حرف 'ے' کا اضافہ کیا جائے گا:

شعرائے کرام، علمائے دین، ابتدائے عشق وغیرہ۔

(نوٹ: صرف دو لفظ مبدؑ اور سوؑ مستثنیٰ ہیں کہ یہ مع ہمزہ لکھے جائیں گے۔ اضافت کی صورت میں ہمزہ کے نیچے ایک زیر لگایا جائے گا: علمائے سوؑ، سوءِ اتفاق، سوءِ ادب، سوءِ ہضم، مبدءِ اوّل، مبدءِ کل)

الف (۲) عربی کے بہت سے الفاظ ایسے ہیں جن کے بیچ میں الف یا واو ہے اور اس پر ہمزہ لکھا جاتا ہے، مثلاً: جرأت، مؤثر وغیرہ۔ لیکن اردو تلفظ کے مطابق ایسے تمام لفظوں میں ہمزہ نہیں لکھا جائے گا۔ اس لیے کہ ایک آواز کے لیے دو حرفوں کو جمع کرنا اردو لکھاوٹ کے اصول کے خلاف ہے۔ ایسے کچھ الفاظ مندرجہ ذیل ہیں:-

تاثر، تاسف، تامل، جرات، متاثر، موثر، مودب، موذن، مورخ، موکل، مولف، مولفہ، مونث، مونس وغیرہ۔

الف (۳) گاے، راے، چاے وغیرہ الفاظ سہ حرفی ہیں۔ الف اور یاے دونوں حروف ساکن ہیں۔ ہندی والے ان لفظوں کو صحیح طور پر سہ حرفی کلمے کی حیثیت سے لکھتے ہیں: गाय, राय, चाय۔ اگر "گاے" کو "گائے" لکھا جائے گا تو یہ مصدر "گانا" کی ایک صورت ہوگا، جیسے: 'وہ گائے اور میں گاؤں'۔ اس جملے میں ہمزہ کے ساتھ "گائے" کا مطلب Cow نہیں ہے۔ Cow کے معنی میں یہ لفظ ہمزہ کے بغیر لکھا جائے گا۔ مندرجہ ذیل لفظوں کو ہمزہ کے بغیر لکھا جائے گا، ان میں یاے پر ہمزہ دینے سے ان کا املا غلط ہو جائے گا:

چاے، گاے، راے، ہاے، سراے، بجاے، براے، سواے، اُپاے وغیرہ۔

الف (۴) چاے، گاے وغیرہ لفظوں کی طرح ناو، گھاو، بھاو، وغیرہ الفاظ

بھی سہ حرفی ہیں اور ان لفظوں کے واو پر ہمزہ نہیں ہے۔ ہندی والے انھیں صحیح طور پر
नाव , घाव , भाव لکھتے ہیں، لیکن اردو والے خواہ مخواہ ایک ہمزہ بلا سوچے سمجھے ایسے
لفظوں کے واو پر لکھ دیتے ہیں۔ ایسے تمام لفظوں میں واو اور اس کے پہلے کا الف ساکن ہوتا
ہے۔ ان لفظوں کو ہمیشہ ہمزہ کے بغیر لکھنا چاہیے:

ناو، گھاو، بھاو، پاو، چاو، بناو، (بناو سنگار) الاو،
برتاو، پتھراو، داو وغیرہ۔

الف (۵) دبانا، جھکانا، بہانا، وغیرہ مصدر سے امر کا صیغہ بنے گا: دباؤ،
جھکاؤ، بہاؤ۔ مثلاً گیند کو دباؤ، جھنڈے کو جھکاؤ، فرش پر پانی بہاؤ۔ انھی مصدروں سے
حاصل مصدر بنیں گے: دباو، جھکاو، بہاو۔ مثلاً ہوا کا دباو زیادہ ہے، لوگوں کا جھکاو کدھر
ہے، پانی کا بہاو تیز ہے۔ ایسے حاصل مصدروں کے واو پر ہمزہ کبھی نہیں آئے گا۔ اردو لکھنے
والوں کی عجلت پسندی اور لاعلمی پر افسوس ہوتا ہے کہ ایسے حاصل مصدروں پر ہمزہ ضرور دیتے ہیں۔
ہندی والے ان لفظوں کے معاملے میں دو طرح کی لکھاوٹ اختیار کرتے ہیں۔ امر کے صیغے کے
لیے दबाओ, झुकाओ, बहाओ اور حاصل مصدر کے لیے दबाव
झुकाव, बहाव لکھتے ہیں۔ اردو میں ایسے تمام حاصل مصدروں کو ہمزہ کے بغیر لکھا جائے گا۔
ہمزہ کے ساتھ ان کا املا غلط سمجھا جائے گا:

اُلجھاو، اٹکاو، بناو، بہاو، بچاو، تناو، ٹکراو، ٹھہراو،
دباو، کٹاو، جھکاو، چناو، چڑھاو وغیرہ۔

الف (۶) شَے، مَے، نَے، پَے، درپَے وغیرہ لفظوں میں ہمزہ نہیں لکھا جائے
گا۔ اضافت کی صورت میں بھی ان لفظوں پر ہمزہ نہیں آئے گا۔ صرف زیر لگایا جائے گا۔ مثلاً:

مَےِ ناب، پَےِ تعظیم، درپَےِ آزار

الف (۷) اردو تحریر میں علامتِ اضافت کے طور پر ہمزہ کا غلط استعمال بے شمار جگہوں
پر ہوتا ہے۔ یہ بات اچھی طرح ذہن نشیں کر لینی چاہیے کہ اضافت کی علامت کے لیے ہمزہ (ء)

کا استعمال صرف ایسے لفظوں میں ہوتا ہے جن کا آخری حرف ہاے مختفی ہو : خانۂ دل، سایۂ دیوار،
پردۂ غفلت، کاسۂ گدائی وغیرہ۔ بقیہ ہر جگہ زیر سے کام لیا جاتا ہے۔ اگر کسی لفظ کے آخر میں الف
یا واو ہو تو علامتِ اضافت کے طور پر صرف یاے مجہول لکھتے ہیں۔ یہاں یاے مجہول پر ہمزہ لکھنا
عقل کو گالی دینا ہے :

سوے دار، کوے یار، بوے گُل،
روے زیبا، ابتداے عشق، علماے کرام
ابناے وطن، دعاے خیر وغیرہ۔

ایسے الفاظ جن کے آخر میں یاے معروف ہو اضافت کی صورت میں ان پر بھی ہمزہ لگانا غلط ہے۔
ان کے نیچے صرف ایک زیر لگانا چاہیے :

وادیِ گُل، آزادیِ وطن، کرسیِ صدارت،
بے ثباتیِ عالم وغیرہ۔

املا کی ایسی غلطیاں جو یاے کی جگہ پر ہمزہ لکھ دینے سے ہوتی ہیں ان کی تعداد بھی کم
نہیں ہے۔ ایسی غلطیوں کی نشان دہی ذیل کے سطور میں کی جا رہی ہے :

ب (۱) لیے، دیے، کیے، پیے، جیے اور اس قبیل کے تمام الفاظ میں دو
یاے ہیں۔ ان میں پہلے یاے کی جگہ پر ہمزہ لکھ دینے کی رسمِ قبیح سے ہر اچھے لکھنے والے کو
احتراز کرنا چاہیے۔ یعنی "لیے" کو "لئے"، "کیے" کو "کئے" اور "دیے" کو "دئے" نہیں لکھنا
چاہیے۔

"لیے" دونوں معنوں میں اسی طرح لکھا جائے گا۔ اسی طرح "دیے" بھی دونوں معنوں
میں اسی طرح لکھا جائے گا :

اُس نے دو آم لیے۔ میں نے اُس کے لیے ایک کتاب خریدی۔
اُس نے مجھے دو آم دیے۔ دیے جل رہے ہیں۔

ب (۲) کیجیے، لیجیے، دیجیے وغیرہ فعلِ امر کی تعظیمی صورتیں ہیں۔ ایسے افعال کے آخر میں دو یائے ہوتی ہیں۔ کیجیے (ک ی ج ی ے)۔ ان میں پہلی "ی" کی جگہ پر ہمزہ لکھنا (کیجئے) غلط ہے۔ ایسے کچھ افعال یہ ہیں:

مریے، ماریے، توڑیے، لڑیے، پڑھیے، خریدیے وغیرہ

اس سلسلے میں یہ بات ملحوظ رکھنا چاہیے کہ جن مصدروں میں علامتِ مصدر نا سے پہلے الف یا واو ہوتا ہے (جانا، سونا) ایسے مصدروں سے جو تعظیمی فعل بنیں گے، اُن میں بھی قاعدے کے مطابق آخر میں دو یائے (ی + ے = یے) آئیں گی، مگر پہلی ی سے پہلے والے حروف کی جگہ پر ہمزہ آئے گا۔ یہ بات یاد رہے کہ یہ ہمزہ اُس الف کا جز ہوتا ہے ی کی جگہ پر نہیں آتا۔ جیسے:

آئیے، جائیے، لائیے، کھائیے، پائیے

سوئیے، بوئیے، روئیے، کھوئیے وغیرہ۔

صرف اتنی سی بات یاد رکھنے کی ہے کہ تعظیمی افعال کے آخر میں ہمیشہ اور ہر صورت میں دو یائے آئیں گی۔

ب (۳) فارسی مصادر آراستن، نمودن، ستودن سے حاصل مصدر بنانے کے لیے ان مصادر کے امر (آرائے، نمائے، ستائے) کے آگے شؔ کا اضافہ کیا جاتا ہے، اس طرح نمائے سے نمایش، آرائے سے آرایش، ستائے سے ستایش بنیں گے۔ ایسے تمام حاصل مصدروں میں اس کی رعایت سے یؔ لکھی جائے گی، ہمزہ لکھنے سے ان کا اِملا غلط ہو جائے گا۔ ایسے کچھ حاصل مصدر درج ذیل ہیں:

نمایش، افزایش، آزمایش، آلایش، آسایش

فرمایش، پیمایش، گنجایش وغیرہ

مندرجہ بالا حاصل مصدروں کے قیاس پر اسی انداز کے کچھ اور نئے الفاظ اردو والوں نے بنا لیے ہیں۔ ان کو بھی یؔ سے لکھنا چاہیے، ہمزہ سے نہیں:

پیدائش، رہائش، نمائش، زیبائش وغیرہ۔

ب (۴) کچھ اور فارسی الفاظ اُردو میں مستعمل ہیں جو اصل کے مطابق یا ے سے لکھے جانے چاہییں، اُردو والے ایسے لفظوں کو ہمزہ سے بھی لکھ دیتے ہیں، جو غلط ہے۔ ایسے تمام لفظوں میں ی ہی لکھنا چاہیے، ہمزہ نہیں۔ ایسے کچھ الفاظ یہ ہیں :

شاید، باید و شاید، شایستہ، شایستگی، آیندہ، پایندہ
نمایندہ، نمایندگی، رایگاں، سایباں، کم مایگی وغیرہ۔

ب (۵) اُردو میں عربی و فارسی کے کچھ لفظ ایسے بھی ہیں جن میں آخری حرف ہاے مختفی سے پہلے یا ے ہے جیسے سایہ، سرمایہ، پیرایہ، چوپایہ وغیرہ۔ ایسے لفظوں میں محرف صورت میں اور جمع کی صورت میں ی ہی برقرار رہے گی۔

سرمایہ	سرمایے	
ہم سایہ	ہم سایے	ہم سایوں
پیرایہ	پیرایے	پیرایوں
سایہ	سایے	سایوں
چوپایہ	چوپایے	چوپایوں
پایہ	پایے	پایوں
کرایہ	کرایے	کرایوں

"سایے" کو "سائے"، "چوپایے" کو "چوپائے" اور "ہم سایوں" کو "ہم سائوں" لکھنا غلط ہے۔

نوٹ : ہمزہ کے غلط استعمال سے ہونے والی مذکورہ بالا دو طرح کی غلطیوں کے علاوہ ایک اور طرح کی غلطی بھی ہوتی ہے، جب ہمزہ کی جگہ پر یا ے لکھ دیتے ہیں۔ ان دنوں بعض رسائل میں اس طرح کی غلطی بہت دیکھنے کو مل رہی ہے۔ قصائد کو قصاید، مطمئن کو مطمین، اور شائع کو شایع لکھا جا رہا ہے۔ ان میں سے کسی لفظ میں یا ے نہیں ہے بل کہ ہمزہ ہے۔ اور اس ہمزہ

کو بالکسر پڑھا جاتا ہے۔ مندرجہ ذیل لفظوں میں ہمزہ لکھا جائے گا، اس کی جگہ پر یائے لکھنے سے ان کا اِملا غلط ہو جائے گا۔

- سائل، شائق، قائم، دائم، لائق، غائب، نائب، طائر، ضائع، شائع، جائز، عائد، وغیرہ
- مسائل، رسائل، دلائل، حقائق، نقائص، فوائد، قصائد، ذرائع، جزائر، شرائط، صنائع، بدائع وغیرہ۔
- ذائقہ، جائزہ، کائنات، آئندہ، آئینہ، تائید وغیرہ۔

پس نوشت : اعلیٰ، ادنیٰ، دعویٰ، لیلیٰ، معرّیٰ، مقفّیٰ، مستثنیٰ، علیٰحدہ وغیرہ الفاظ سے متعلق جناب رشید حسن خاں نے اپنی کتاب اردو املا میں یہ تجویز رکھی ہے کہ انھیں اب یٰ ے لکھنے کے بجائے یک ساں طور پر الف سے لکھا جائے یعنی : اعلا، ادنا، دعوا، لیلا، معرّا، مقفّا، مستثنا، علاحدہ وغیرہ۔ اسی طرح زکوٰۃ، صلوٰۃ اور مشکوٰۃ کے بارے میں ان کی تجویز ہے کہ انھیں زکات، صلات اور مشکات لکھا جائے۔ لیکن صورتِ حال یہ ہے کہ اُردو کے ادیبوں، شاعروں اور استادوں کی اکثریت ان دو تجاویز کو ماننے کے لیے تیار نہیں ہے، جیسا کہ راقم الحروف نے اِس مسئلے میں انٹرویو کے ذریعے معلوم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مزید برآں یہ دونوں تجاویز انقلابی نوعیت کی ہیں اور اُردو اِملا میں خود رشید حسن خاں کے بہ قول "کسی بھی قسم کی انقلابی تبدیلیوں کی گنجائش نہیں"۔ لہٰذا میرا موقف یہ ہے کہ مذکورہ الفاظ کو اُن کی اصل صورت میں ہی لکھا جائے۔ میں نے اپنی تحریر میں ہر جگہ ان لفظوں کی سابقہ متعارف صورت ہی کو اختیار کیا ہے۔

البتہ بقیہ الفاظ کے معاملے میں مَیں رشید حسن خاں کی تقریباً تمام تجاویز سے اتفاق کرتا ہوں یعنی : (۱) دو لفظوں کو ملا کر نہ لکھا جائے، علیٰحدہ علیٰحدہ لکھا جائے، مثلاً : اس لیے، کے لیے، تم کو،

رہیں گے وغیرہ۔ (۲) مرکب الفاظ کو منفصل لکھا جائے مثلاً : دل چسپ، خوب صورت وغیرہ (۳) سابقوں کو اصل الفاظ سے منفصل لکھا جائے مثلاً : بہ خوبی، بہ خیر، بے تاب، ہم عصر وغیرہ (۴) لاحقوں کو بھی اصل الفاظ سے منفصل لکھا جائے مثلاً : بیش تر، خوف ناک، صحت مند وغیرہ (مستثنیٰ الفاظ کی فہرست اُردو املا میں دیکھیے)۔ (۵) ہائے ملفوظ کی جگہ ہائے مخلوط (ھ) نہیں لکھی جائے یعنی ہے، ہم، کہا، بہار، دہلی وغیرہ لفظوں کو ھے، ھم، کھا، بھار، دھلی، نہیں لکھنا چاہیے؛ اس کے برعکس ہائے مخلوط (ھ) کی جگہ ہائے ملفوظ نہیں لکھی جائے مثلاً : انھیں، انھوں، انھی، جنھیں، جنھوں، تمھیں، تمھارا، کلھاڑی وغیرہ کو انہیں، انہوں، انہی، جنہیں، جنہوں، تمہیں، تمہارا، کلہاڑی نہیں لکھنا چاہیے (۶) ہمزہ کا بے محل اور غیر ضروری استعمال نہیں کرنا چاہیے یعنی : چاے، دباو، دعا، آرایش، آزادیِ وطن وغیرہ کو چائے، دباؤ، دعاء، آرائش، آزادئ وطن نہیں لکھنا چاہیے (۷) غیر عربی و فارسی یا ہندی الاصل الفاظ جن کے آخر میں آ کار کی آواز ہے انھیں الف سے لکھنا چاہیے، ہائے مختفی سے نہیں، یعنی : راجا، پیسا، روپیا، مہینا، بھروسا، دھوکا، ڈراما وغیرہ کو راجہ، پیسہ، روپیہ، مہینہ، بھروسہ، دھوکہ، ڈرامہ نہیں لکھنا چاہیے۔ (۸) مہندی، مہنگا، کو مھندی، مھنگا اور گانو، چھانو، پانو کو گاؤں، چھاؤں، پاؤں نہیں لکھنا چاہیے۔ (۹) عربی الفاظ اژدحام، زخار، آزوقہ، مصرع، مع کو اژدہام، ذخار، آذوقہ، مصرعہ، معہ نہیں لکھنا چاہیے۔ (۱۰) گزارش، عبادت گزار، اور گزرنا کو گذارش، عبادت گذار اور گذرنا؛ ان کے برعکس گذشتہ، رہ گذر، گذرگاہ، رفت گذشت کو گزشتہ، رہ گزر، گزرگاہ، رفت گزشت نہیں لکھنا چاہیے۔ (۱۱) اضافت کے زیر کو لازماً لکھنا چاہیے۔ مثلاً : دلِ ناداں، بانگِ درا، دودِ چراغِ محفل وغیرہ۔

تفصیلات کے لیے رشید حسن خاں کی کتاب اردو املا ملاحظہ کیجیے۔ املا کے مسئلے پر گفتگو کے دوران یہ بات ضرور یاد رکھنی چاہیے کہ اصلاحِ املا سے متعلق رشید حسن خاں کی جملہ تجاویز بالکل نئی اور سب کی سب اُن کی اپنی نہیں ہیں؛ بلکہ ان میں سے بیش تر تجاویز وہ ہیں جنھیں اُردو زبان کے محسنوں مثلاً مولانا احسن مارہروی، مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر عبدالستار صدیقی وغیرہ نے اپنے اپنے وقتوں میں پیش کی تھیں۔ رشید صاحب کی تجاویز کو اسی تسلسل میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

ادب اور ادبی رویّہ

• ہر چیز اپنے سیاق وسباق میں دیکھی جاتی ہے، اور جب سیاق وسباق میں دیکھی جاتی ہے تبھی اس کے متعلق صحیح رائے قائم ہوتی ہے اور صحیح فیصلہ ہوتا ہے۔ ہم ادب کو زندگی کے دوسرے معاملات ومسائل سے الگ کر کے Isolation میں نہیں دیکھتے۔ زندگی کو خانوں میں بانٹ کر دیکھنے کا رُجحان مغرب میں شروع ہوا جو سارے فساد کا باعث ہے۔ زندگی کے الگ الگ شعبوں کے بارے میں الگ الگ فیصلے کرنے اور اُن کے مقاصد متعین کرنے سے ہمیشہ اس بات کا خطرہ رہتا ہے کہ فیصلے ٹکرا جائیں اور اُن میں تضاد و تعارض پیدا ہو۔ معاشیات، سیاسیات، عمرانیات، تاریخ، سائنس، ادب، طب، نفسیات اور دیگر تمام علوم و فنون انسانوں کی بھلائی اور خیر کے لیے ہیں اور ان کی ترویج و ترقی اسی لیے مطلوب ہے کہ زندگی میں حُسن و خیر پیدا ہو اور زندگی آلائش و شر سے پاک ہو جائے۔ یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے کہ مذکورہ بالا علوم و فنون کو برتنے اور ان سے استفادہ کرنے کے الگ الگ اصول اور تقاضے ہیں، لیکن اپنے مقصد و منہاج کے اعتبار سے یہ سب انسانی زندگی کو زیادہ مالا مال، زیادہ حسین اور زیادہ بابرکت بنانے کے لیے ہیں۔ اگر یہ بنیادی مقصد فوت ہو جائے تو ان علوم کی کوئی قدر و قیمت نہ رہے اور یہ مفید ہونے کے بجائے ضرر رساں اور لغو ہو جائیں۔ یہ اعلیٰ و ارفع مقصد تمام علوم و فنون میں قدرِ مشترک کی حیثیت سے جاری وساری ہونا چاہیے۔ ادب اس سے مستثنیٰ نہیں ہے۔

مغرب میں جب زندگی کو ٹکڑوں اور خانوں میں تقسیم کر کے دیکھنے کی روایت اور رجحان پیدا ہوا تو سب سے پہلے دین و سیاست میں تفریق پیدا کی گئی۔ پھر بہ قول اقبال: "ہوس کی امیری ہوس کی وزیری" ہوئی۔ سیاست (اقتدار و حکومت) دین سے جُدا ہو کر کس طرح چنگیزی ہو جاتی ہے اور اس کی ہلاکت خیزی و شر انگیزی کن حدوں کو چھُونے لگتی ہے، اس کا مشاہدہ چشمِ عالم نے کر لیا اور اب کر رہی ہے۔ لیکن آج تک اس دوئی پر مغرب و مشرق کے "ارباب علم و بصیرت" مُصر ہیں۔ ادب کو بھی دین کے سرچشمے سے کاٹنے کی کوشش کی گئی ہے جو باعثِ شر و فساد ہے۔ بہ قول اقبال:

دوئی چشمِ تہذیب کی نابصیری

ادب کو کیا اور کیسا ہونا چاہیے، یہ بات اس وقت تک طے نہیں ہوگی جب تک یہ طے نہ ہو جائے کہ خود زندگی کو کیا اور کیسا ہونا چاہیے۔ ادب کے مقصد و معیار کا تعین، زندگی کے مقصد و معیار کے تعین کا محتاج ہے۔ زندگی سے متعلق بنیادی اور اہم سوالات کو نظر انداز کر کے ادب کے متعلق کوئی صحیح رائے قائم نہیں کی جا سکتی؛ اور نہ ہی صالح، حیات بخش، زندہ اور اعلیٰ ادب کی تخلیق ممکن ہے۔

● ہر تحریر ادب نہیں ہوتی۔ ادب بننے کے لیے لازم ہے کہ کوئی تحریر ادب کا رنگ رُوپ اور بُو باس اختیار کرے۔ اس لیے ہر قسم کے لکھے ہوئے مضامین کو ادب ٹھہرانا غلط بھی ہے اور خطرناک بھی۔ یہ بات الگ ہے کہ کوئی تحریر اپنے موضوع کی بزرگی، فکر کی صلابت اور نقطۂ نظر کی صحت کے اعتبار سے زیادہ اہمیت و افادیت کی حامل ہو اور کسی ادب پارے سے کہیں زیادہ انسانیت کے لیے ضروری و مفید ہو، اس لیے محترم و مکرم ہو۔ لیکن اسے ادب قرار دینا صحیح نہیں ہوگا۔

● ادب کا موضوع انسان ہے۔ ادب انسان کا مطالعہ مختلف حالات میں پیش کرتا ہے۔ انسان کے احساسات و جذبات، اس کے افکار و نظریات، اس کے اعمال و عادات، مختلف حالات و حادثات میں اس کی شخصیت پر ہونے والے والے اثرات کا جائزہ لیتا ہے۔ یہ اس کے ظاہری حرکات و سکنات، گفتگو اور رویّے کے ساتھ ساتھ اس کے باطن میں بھی جھانکنے کی کوشش کرتا ہے؛ اس کی ذہنی تحریکات اور قلبی واردات کو منعکس کرتا ہے۔ اس کی صلاح و فلاح اور اس کی بقا و تحفظ اور

ترقی و تحسین کے لیے فکرمند بھی ہوتا ہے اور کوشاں بھی۔

ادب میں صرف موجود و معلوم حقائق و حالات کی عکاسی نہیں ہوتی بلکہ موجود حقائق کی تنقید اور اُن کا تجزیہ بھی ہوتا ہے۔ ادب زندگی کی صرف تفسیر نہیں ہے بلکہ یہ اُس کی تعبیرِ نَو بھی ہے۔ ادیب زندگی کو محض آئینہ نہیں دکھاتا۔ وہ صرف فوٹوگرافر بھی نہیں ہے۔ اگر وہ ایسا ہے تو بڑا ادیب یا شاعر نہیں۔ بڑا ادیب وہ ہوتا ہے جو زندگی کے حقائق کا ادراک رکھتا ہو، انسانی مسائل و موضوعات سے اُس کی دل چسپی غایت درجے کی ہو اور وہ حسن، خیر اور صداقت کا متلاشی و مبلّغ ہو۔ غلاظت، جہالت، شر، منکرات، ظلم و جبر اور استبداد و چیرہ دستی سے اسے نفرت و عداوت ہو اور وہ ان چیزوں سے اپنی بے زاری و برہمی کا برملا اور بے جھجک اعلان کرتا ہو۔ وہ انسان کو اعلیٰ اخلاقی قدروں سے مزیّن و آراستہ کرنے کا آرزومند ہو اور معاشرے میں خیر کو پروان چڑھانا چاہتا ہو۔ اگر اس کا مقصد محض اور صرف جمالیاتی انبساط فراہم کرنا ہے، تو یہ کوئی اعلیٰ مقصد نہیں ہے۔

• ادیب یا شاعر سماج میں پیدا ہوتا ہے اور سماج ہی میں اس کی نشو و نما اور ذہنی و اخلاقی تربیت ہوتی ہے۔ اس لیے سماج اور ماحول (جس میں وہ پیدا ہوتا اور بڑھتا ہے) کے عقائد و نظریات، تعصبات و توہمات ان کو ورثے میں ملتے ہیں۔ ان عقائد و نظریات اور سماجی اقدار و معیار سے اس کا معاملہ کیا ہوتا ہے، یہ دل چسپ بات ہے۔ وہ سماج کے عقیدے کو رد کر کے کوئی دوسرا عقیدہ اختیار کر سکتا ہے۔ یا موروثی و آبائی عقائد پر قانع، مطمئن و مفتخر بھی ہو سکتا ہے اور ان پر اصرار بھی کر سکتا ہے۔ بڑا ادیب یا شاعر آفاقی نظریات اور ابدی حقائق کی تلاش جاری رکھتا ہے۔ وہ کام یاب بھی ہو سکتا ہے اور ناکام بھی۔ لیکن چھوٹے اور معمولی فن کار کے اندر اتنا دَم خَم نہیں ہوتا کہ وہ روایتی حد بندیوں سے آگے بڑھے۔ وہ زیادہ سے زیادہ چند ہیئتی تجربے اور اسلوبی تنوع سے کام لے کر دل خوش کر لیتا ہے اور اپنے قاری کو بھی حیرت اور ادبی مسرت میں مبتلا کر کے، خود بھی مسرور و مطمئن ہو جاتا ہے۔

o ادب سماج میں پیدا ہوتا ہے اور سماج ہی میں رہنے بسنے والے انسانوں کے متعلق ہوتا ہے اور سماج کے لوگوں کے لیے ہی ہوتا ہے۔ اس لیے کسی ادب پارے کا مطالعہ زندگی اور سماج کے پس منظر ہی میں ممکن ہے۔ ادب کو سماج یا انسانی زندگی سے کاٹ کر دیکھا اور سمجھا

ہی نہیں جا سکتا۔ اس لیے ادب پر جب بھی بحث و گفتگو ہوگی تو ہئیت و اسلوب کے ساتھ مواد و موضوع لامحالہ زیرِ بحث آئیں گے؛ اور جب مواد و موضوع کے حُسن و قبح کی بات اُٹھے گی تو اخلاقی اقدار کی بحث از خود پیدا ہوگی۔ اس لیے کسی ادب پارے یا فنی تخلیق پر مکمل، سیر حاصل اور محققانہ گفتگو اس وقت تک نہیں ہو سکتی، جب تک اس کی ہئیت و اسلوب کے ساتھ ساتھ اس کے مواد و مضامین کو زیرِ مطالعہ یا زیرِ بحث نہ لایا جائے۔

- صرف زبان کی چمک دمک، اسلوب کا بانکپن اور تجربے کی جدتیں کسی ادب پارے کو بزرگ و برگزیدہ نہیں بنا سکتیں۔ جو ادب محض ذوقِ جدت پسندی کی تسکین کے سامان فراہم کرے، جو ہماری آنکھوں میں تحیّر کی چمک اور اعصاب میں سرسراہٹ تو پیدا کردے لیکن ہماری بصیرت میں اضافہ نہ کرے، جو ہمارے قویٰ کو مضمحل اور ہمارے حوصلوں کو پست کردے، جو قنوطیت و کلبیت کے اندھیروں میں ہمیں ڈھکیل دے، جو زندگی کی اعلیٰ قدروں پر سے ہمارا ایمان اُٹھا دے، جو ہوس پرستی کی طرف ہمیں راغب و مائل کر دے، جو ہمارے سفلی جذبات کو برانگیختہ کرکے ہمیں اخلاقی پستی میں ڈھکا دے، جو کشمکشِ حیات سے ہٹا کر ہمیں گوشہ نشیں کردے اور زندگی کے بنیادی، اہم اور سنجیدہ مسائل و حقائق پر غور و فکر سے ہمیں منحرف کرکے ہماری مصروفیات و مشاغل کو لغویات و فضولیات سے بھر دے جو ہمارے لیے افیون بن جائے اور ہماری عقل و حواس کو مختل کردے، ہر طرح قابلِ مذمّت اور لائقِ احتراز ہے۔ ایسا شعر و ادب جس میں ہوس ناکی و ہوس کاری کا جواز ڈھونڈا جاتا ہے؛ جس میں عیش کوشی اور لذت اندوزی کے عناصر کارفرما ہوتے ہیں، انسانی طبائع پر بڑے مضر اور خطرناک اثرات ڈالتا ہے۔ ایسے شعر و ادب کی تعریف و توصیف کرنا اور چٹخارے لے کر اس کا پڑھنا پڑھانا بڑی بے حیائی اور بے شرمی کی بات ہے۔ ایسے شعر و ادب کی مضرت رسانی اور سمّیت بہت کھول کر بیان کی جانی چاہیے اور اس کے کھوکھلے پن کا پردہ فاش کیا جانا چاہیے۔

- شعر و ادب کے مطالعے کے دوران ہمیں اپنے عقائد و نظریات اور تصورِ حیات کا احساس و استحضار ہونا چاہیے۔ ہم کسی بات کو برحق اسی وقت تسلیم کریں جب وہ ہماری کسوٹی پر پوری اُترے۔ اسلام کی تعلیمات اور اس کے تصورِ خیر سے جو بات بھی متصادم ہو اسے فوراً اور بہ یک نظر پہچان لینے

کی صلاحیت ہمارے نوجوان طالب علموں، ادیبوں اور ناقدوں میں ہونی چاہیے۔ ہمارا یہ یقین انتہائی مضبوط اور راسخ ہونا چاہیے کہ اسلام کی بنیادی تعلیمات اور اساسی تصورات سے جو بات بھی متصادم ومتعارض ہوگی، وہ انسانیت کے لیے سراسر مضر ہوگی۔ مسلمان ادیب اور غیر مسلم ادیب جو ادب پیش کر چکے یا کر رہے ہیں اُس کے مطالعے کے وقت ہمیں یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ اُنھوں نے اُن انسانی اور اخلاقی قدروں کے ساتھ کیا معاملہ کیا ہے، جنھیں اسلام پروان چڑھانا چاہتا ہے۔ اگر کسی غیر مسلم ادیب یا شاعر کا تصورِ خیر بعض معاملے میں ہمارے (اسلامی) تصورِ خیر سے مطابقت رکھتا ہو تو ہم کو اُن کی اِس خوبی کا کھلے دل سے اعتراف کرنا چاہیے اگر ایک کمیونسٹ غریبوں کی حمایت میں لکھتا ہے، تو ضروری نہیں کہ ہم لازماً اس کی مذمت کریں۔

● بہت سے مسلمان ادیب و شاعر تضاد کے شکار ہیں۔ یعنی ویسے تو وہ مذہباً اور عقیدتاً مسلمان ہوتے ہیں لیکن جب نظم یا افسانہ لکھنے بیٹھتے ہیں تو ادب کے بعض مغربی رہ نماؤں کو اپنا امام بنا لیتے ہیں۔ وہ کمیونسٹ (ترقی پسند) یا وجودی (جدیدیے) بن جاتے ہیں۔ مغربی فلسفیوں اور ادیبوں کی ادھوری تحریر اور جزوی افکار و نظریات کو پڑھ کر ان کے مقلد بن جاتے ہیں۔ اور ان کے ملحدانہ د کافرانہ نظریات کو مبنی بر حقیقت سمجھتے ہیں اور ان کی پیروی میں اپنے قلم سے بھی کم و بیش وہی باتیں دُہراتے ہیں۔ ایسا کرتے ہوئے وہ یہ نہیں سمجھتے کہ یہ تضاد اور ثنویت ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ انھیں ان کے نظریاتی اور اعتقادی تضاد سے باخبر کیا جائے۔ یہ کام حکمت، دل سوزی اور خیر خواہی کے جذبے سے کرنے کا ہے۔ اُن سادہ لوح مسلمان ادیبوں کو گمراہ ثابت کرنے کی ضرورت نہیں، نہ انھیں اسلام سے باہر کرنے کی ضرورت ہے۔ جناب نعیم صدیقی کے یہ الفاظ ہمارے لیے صدائے جرس کا حکم رکھتے ہیں:

> "جیسے ایک اشتراکی کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ معاشیات میں اشتراکی نقطۂ نظر رکھتے ہوئے شعر و ادب میں سرمایہ دارانہ زاویۂ نگاہ قبول کرے، اسی طرح ایک شعوری مسلمان کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ عقائد و اخلاق اور عبادات و معاملات میں اسلام کو اختیار کر کے شعر و ادب میں غیر اسلامی نظریے کو اپنا سکے۔

کسی تندرست انسانی ذہن میں اضداد کا میدانِ تصادم دیر تک گرم نہیں
رہ سکتا۔ اگر ایسا ہو سمجھ لیجیے کہ فکر و نظر مریض ہیں۔"

- جن ناولوں، افسانوں اور ڈراموں میں مخلوط معاشرے کی عکاسی کی گئی ہو اور غیر محرم مرد و زن کے اختلاط اور آزادانہ میل جول پر مصنف نے ناک بھوں نہ چڑھائے ہوں اور نہ اس پر اپنی ناگواری و ناپسندیدگی کا اظہار کیا ہو، بلکہ اُلٹے وہ اسے اس طور پر پیش کر رہا ہو کہ وہ اسے غلط نہیں سمجھتا۔ یا پھر یہ کہ ایسے آزادانہ میل جول اور اختلاطِ مرد و زن کے سلسلے میں اس کا انداز و لہجہ تعریفی و توصیفی ہو، تو ایسے ناولوں کے بڑے مُضر اور خطرناک اثرات نوخیز نوجوانوں اور ناپختہ ذہن رکھنے والوں پر مرتب ہوتے ہیں۔ ایسے ناولوں اور افسانوں کے مطالعے کے دوران ہمارے نوجوان طلبہ کو بہت چوکس اور محتاط رہنے کی ضرورت ہے۔ ایسے ناولوں اور ڈراموں میں کفر و الحاد اور دہریت کی تبلیغ کھلم کھلا تو نہیں ہوتی لیکن ان میں زہر ایسا شکر آلود ہوتا ہے کہ اس زہر کی سمیت کا اندازہ لگانا آسان نہیں۔

- قدیم و جدید ادب کی بحث میں پڑ کر بعض اوقات ہم قدیم ادب کو اعلیٰ، ارفع اور بزرگ و برتر ثابت کرنے لگتے ہیں اور اس کے مقابلے میں جدید ادب کو گھٹیا، غیر اخلاقی اور گمراہ کن گردانتے ہیں۔ یہ رویہ صحیح نہیں ہے۔ قدیم و جدید ادب کی بحث میں محتاط و متوازن رویہ اختیار کرنے کی ضرورت ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ قدیم ادبی سرمایے میں ایسی مثنویاں ہیں جن میں اختلاط کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ ریختی ہے جو شاعری کے نام پر بدنما داغ ہے اور قصائد کے ایسے دفتر ہیں جن کی حیثیت جھوٹ کے پلندے سے زیادہ نہیں۔ مولانا حالی کو اُردو ادب کی اخلاقی کمزوریوں کی صحیح خبر تھی، اس لیے انھوں نے کہا تھا:

وہ شعر و قصائد کے ناپاک دفتر
عفونت میں سنڈاس سے ہیں جو بدتر

خرابی جہاں بھی ہو خرابی ہے۔ مخربِ اخلاق اور سُلا دینے والی شاعری چاہے مسلمانوں کے عہدِ حکمرانی میں ہوئی ہو، چاہے انگریزوں کے زمانۂ حکومت میں، چاہے ہندوستان کے لادینی جمہوری دور میں۔ بہ ہر حال قابلِ مذمت اور لائقِ اجتناب ہے۔

حالی کی تنقید نگاری

مولانا حالی ان ادیبوں میں شمار کیے جاتے ہیں جو ادب کا رُخ موڑ دیتے ہیں۔ وہ ایک مجتہد شاعر، ایک جدید سوانح نگار اور ایک صاحبِ طرز نثر نگار کی حیثیت سے اُردو ادب میں اعلیٰ مقام رکھتے ہیں لیکن حالی کا سب سے اہم کارنامہ ان کی تنقید ہے اور اُن کی کتاب مقدمۂ شعر و شاعری جدید اُردو شاعری کا مینی فیسٹو ہے۔ اُردو میں تنقید حالی سے قبل بھی تھی۔ تذکروں میں شاعروں کی خصوصیات، شعری خوبیوں اور خامیوں پر تبصرے ملتے ہیں، لیکن اُن کی حیثیت بکھرے ہوئے تاثرات کی ہے۔ اُردو تنقید بہ قول کلیم الدین احمد حالی سے قبل "محذوف و مقصور کے جھگڑوں، زبان و محاورات کی صحت، اسناد کی ہنگامہ آرائی تک محدود تھی۔ حالی نے سب سے پہلے جزئیات سے قطع نظر کر کے بنیادی اصولوں پر غور و فکر کیا، شعر و شاعری کی ماہیت پر روشنی ڈالی اور مغربی خیالات سے استفادہ کیا۔" حالی سے قبل مبہم تبصروں اور عروضی نکتہ چینیوں سے آگے تنقید کی رسائی نہ تھی۔ حالی نے اردو تنقید کو ایک فن بنایا اسے تاثراتی تبصروں سے آگے کی راہ دکھائی۔

حالی کے زمانے میں اُردو شاعری اپنی روح سے الگ ہو گئی تھی۔ صرف قافیہ پیمائی اور فنی کرتب بازی کا نام شاعری ہو گیا تھا۔ ہمارے شعرا گھسے پٹے اور فرسودہ مضامین کی تکرار کر رہے تھے۔ اس لیے اُردو شاعری سراسر تقلیدی اور رسمی ہو گئی تھی۔ یہ محض تفریح و تفنن کا ذریعہ بن گئی تھی۔ حالی

نہیں چاہتے تھے کہ شاعری جیسی اہم اور کارآمد شے لغو باتوں سے پُر ہو جائے اور اس کا استعمال ادنیٰ مقاصد کے لیے ہونے لگے۔ انھوں نے شاعری کو ذلت اور پستی سے نکال کر اسے مہذب انسانوں کے درمیان اونچا منصب عطا کیا۔ انھوں نے افلاطون کے اس نظریے کی تردید سے ہی اپنے مقدمے کی ابتدا کی کہ شاعر سماج کا بے کار فرد ہوتا ہے اور شاعری کا ملکہ سماج کے لیے غیر مفید اور بے سود ہے۔ افلاطون نے اپنی کتاب میں ایک مثالی سماج کا جو نقشہ بنایا تھا اُس میں سے اُس نے شعرا کو خارج کر دیا تھا کہ وہ سماج کے لیے کسی طرح مفید اور کارآمد نہیں ہیں۔ حالی نے اِس غلط خیال کی تردید کی اور شاعری کی اہمیت واضح کی۔

مقدمہ میں حالی نے شاعری کی ماہیت و حقیقت پر پہلی بار مفصل اور بھرپور روشنی ڈالی اور شاعری کی سماجی اہمیت کو واضح کیا، ساتھ ہی اُردو کی مختلف اصنافِ سخن کا جائزہ لے کر اُن کی کوتاہیوں کو نمایاں کیا اور اُن کی اصلاح کے مشورے دیے۔ حالی نے ہماری شاعری کے موجودہ سرمایے کا جائزہ لے کر یہ دکھانے کی کوشش کی کہ ہماری شاعری کس حد تک غیر فطری ہو گئی ہے۔ ہمارے بیشتر شعرا اپنے احساسات و جذبات کا ذکر کرنے کے بجائے رسمی باتوں کو منظوم کرنے لگے ہیں۔ اُن کے یہاں نہ محبوب کا کوئی واضح تصور ہے اور نہ واقعی اس محبوب کے حُسن و جمال کی کرشمہ سازیاں ہیں۔ بلکہ ہمارے شاعروں کے پاس جنوں، صحرا، گلشن، صیاد، قفس، برق وغیرہ قسم کے چند الفاظ ہیں جن کو وہ اُلٹ پھیر کر اپنے شعروں میں باندھتے ہیں اور اسی کو شاعری سمجھتے ہیں۔ حالی نے غزل اور جملہ اُردو شاعری کے اِن معائب کو بیان کر کے ان کی اصلاح کے مشورے بڑی دل سوزی اور خلوص سے دیے۔ حالی بلند بانگ دعوے نہیں کرتے، بلکہ ان کے یہاں انکسار و عاجزی اور دل سوزی و دل داری ہے۔ اس لیے اُن کے مشوروں اور تنقیدی خیالات کا اثر بھی بہت زیادہ ہوا۔ حالی اُردو کے مہذب اور شریف ترین ادیب و نقاد تسلیم کیے جاتے ہیں۔ اُن کی شرافت اور خلوص کا ہی یہ اثر ہوا کہ اُن کی کتاب (مقدمہ شعر و شاعری) ہاتھوں ہاتھ لی گئی اور سب سے زیادہ پڑھی گئی۔ اس کے اثر سے اُردو شاعری کا ڈھنگ بدلا۔ اِس اعتبار سے دیکھا جائے تو حالی اُردو کے قد آور اور جدید تنقید نگار ہیں۔

مقدمہ میں حالیؔ نے پہلی بار شاعری اور زندگی کے تعلق سے بحث کی ہے۔ حالیؔ نے لکھا کہ شاعری محض تفریح کا آلہ یا بےکاری کا شغل نہیں ہے، بلکہ یہ ایک سنجیدہ فن ہے۔ انھوں نے اِس امر پر زور دیا کہ شاعری کا تعلق زندگی اور تہذیب سے گہرا ہے۔ حالیؔ نے لکھا کہ شاعری اپنے زمانے اور عہد کا آئینہ ہوتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ سماج کو متاثر بھی کرتی ہے اِس طرح شاعری اور سماج ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے اور ایک دوسرے کو اثر انداز کرتے ہیں۔ حالیؔ نے لکھا کہ بُری شاعری سے سوسائٹی کو نقصانات ہوتے ہیں اور قومی اخلاق برباد ہوتے ہیں۔ اِس پورے معاملے کو حالیؔ نے بڑی خوبی اور وضاحت سے بیان کیا ہے۔

حالیؔ جانتے ہیں کہ شاعری جب بگاڑ کی اِس سطح پر آجاتی ہے تو اس کی اصلاح قریب ناممکن کے ہوجاتی ہے، لیکن اس کے باوجود وہ بُری شاعری کی اصلاح میں یقین رکھتے ہیں یہی وجہ ہے کہ انھوں نے پہلی بار یہ بات بڑے شد و مد سے اٹھائی کہ اُردو شاعری خصوصاً غزل سے بل ہوسی اور کام جوئی کے مضامین خارج کردیے جائیں۔ عشق بازی و کام جوئی کے مضامین مخربِ اخلاق ہوتے ہیں، اس لیے ہمارے شعرا غزل میں ایسے مضامین نہ باندھیں۔ انھوں نے لکھا کہ اب گُل و بُلبل کی شاعری کا زمانہ ختم ہوچکا ہے، اب قوم کی پستی و بدحالی کی فکر کرنے کی ضرورت ہے؛ اس لیے شعر میں ایسے مضامین باندھے جائیں جن سے قوم کے افراد پر اچھے اخلاقی اثرات مرتب ہوں۔ حالیؔ نے پہلی بار شاعری میں اخلاقیات کی بات زور شور سے اُٹھائی۔

حالیؔ نے "اخلاق" کا استعمال محدود معنوں میں نہیں بلکہ وسیع مفہوم میں کیا ہے۔ انھوں نے شاعری اور اخلاق کے تعلق سے جو باتیں کہی ہیں وہ ناواقفیت، جہالت یا ہٹ دھرمی کی بنیاد پر نہیں بلکہ ایک واضح مقصد اور سوچے سمجھے ہوئے نظریے کے تحت کہی ہیں۔ وہ سُست بنیادوں پر اپنے تنقیدی نظریات استوار نہیں کرتے۔ وہ زندگی اور کلچر کے بارے میں ایک سوچا سمجھا ہوا نظریہ رکھتے ہیں اور اسی نظریے پر مبنی یا اس سے ہم آہنگ ان کا شعری اور ادبی نظریہ بھی ہے۔ حالیؔ اِس حقیقت سے آگاہ تھے کہ شاعری (ادب) صرف ہمارے "جمالیاتی احساسات" کو ہی متاثر نہیں کرتی بلکہ ایلیٹ کے لفظوں میں "یہ ہمارے سارے اخلاقی و مذہبی وجود کو متاثر کرتی ہے۔" اسی لیے ایسی

شاعری جو عشق بازی، کام جوئی بلکہ بے حیائی کی تحریک و تشہیر کرتی ہے حالی کے نزدیک مضر اور مخرب اخلاق ہے۔ حالی جب مرزا شوق کی مثنویوں کی تنقید کرتے ہیں تو وہ خوب جانتے ہیں کہ اُن سے شاعری اور کلچر کو کیا نقصانات پہنچے۔

اُردو ادب کا ہر ہوش مند قاری یہ جانتا ہے کہ ہمارے تہذیبی انحطاط اور اخلاقی زوال نے ہماری شاعری کو کس طرح انحطاط اور اضمحلال کی راہ دکھائی اور پھر ہماری شاعری نے ہماری تہذیبی زندگی کو کس طرح منفی طور پر متاثر کیا۔ حقائق اور تاریخ سے چشم پوشی اپنی بے بصری کا اعلان تو ضرور ہے لیکن اس سے حقائق نہیں بدلتے اور نہ تاریخ کے واقعات مٹائے جا سکتے ہیں۔ حالی نے ہماری شاعری سے جو مطالبات کیے اسے اس تاریخی اور تمدنی پس منظر میں بھی دیکھنے کی ضرورت ہے۔

یہ صحیح ہے کہ انگریزی ادیبوں اور مغربی ناقدوں کے اقوال و آرا سے استفادہ کرنے میں حالی نے ٹھوکریں کھائی ہیں اور ملٹن اور میکالے وغیرہ کے خیالات کو سمجھنے سمجھانے میں انھوں نے لغزشیں کی ہیں، اس لیے کہ وہ اِن مصنفوں کو براہ راست نہیں پڑھ سکتے تھے۔ حالی سے کلیم الدین احمد اسی بات پر خفا ہیں کہ انھوں نے مغرب کی تنقید کیوں نہ پڑھی اور کولرج نے تخیل کی جو تعریف کی ہے اس سے واقف کیوں نہ ہوئے۔ حالی سے کلیم الدین احمد کا یہ بے جا مطالبہ ہے۔ اہلِ نظر جانتے ہیں کہ حالی نے مغربی مصنفوں کے حوالے اپنے قارئین کو مطمئن کرنے کے لیے دیے تھے۔ ورنہ ادب، شاعری اور زندگی کے بارے میں حالی کے اپنے نظریات کافی ہیں۔ البتہ حالی نے شاعری کے اثر کو ثابت کرنے کے لیے جو مثالیں یورپ اور ایشیا کی تاریخ سے دی ہیں، اُن سے شاعری اور زندگی کے تعلق پر کچھ سطحی اور مبہم رائیں قائم ہوتی ہیں۔ حالی کی تنقید کا یہ کمزور حصہ ہے۔ اس حصے کو پڑھ کر قاری یہ تاثر لیتا ہے کہ حالی شاعری کو محض ہنگامی ضرورت کی چیز سمجھتے ہیں۔ حالاں کہ ایسی بات قطعاً نہیں ہے۔ وہ شاعری کو اس سے بڑھ کر سمجھتے ہیں جیسا کہ پورا مقدمہ پڑھ کر معلوم ہوتا ہے۔ ہاں مقدمے کے اس باب میں وہ شعر کی تاثیر کو ثابت کرنے میں توازن قائم نہ رکھ سکے۔

حالی کے تنقیدی کارناموں کا مطالعہ اس زاویے سے بھی کرنا چاہیے کہ حالی نے اپنی تنقید اور اپنی شاعری سے اُردو شاعری کی رفتار و جہت کو کس طرح متاثر کیا۔ انھوں نے اپنی تنقید

سے اصولاً اور اپنی شاعری سے عملاً ہماری ادبی روایات کا رُخ یک سر بدل دیا۔ یہ اُردو ادب کی تاریخ میں بہت بڑا واقعہ ہے۔ حالی کے بعض تنقیدی خیالات سے جزوی اختلاف تو کیا جا سکتا ہے لیکن اُن کو ردّ نہیں کیا جا سکتا۔ حالی کی اصل کام یابی یہ ہے کہ ان کے تنقیدی افکار نے ہمارے شعر و ادب کے مزاج و منہاج کو سب سے زیادہ متاثر کیا ہے۔ اُن سے اختلافات بھی کیے گئے لیکن ان کے چراغ سے ترقی پسند، تعمیر پسند سب اپنا چراغ روشن کرتے ہیں۔ آج اُردو تنقید اپنی ٹکنیک، طریقِ کار اور وسعتِ علم کے اعتبار سے حالی سے بہت آگے بڑھ گئی ہے لیکن آج بھی حالی کی تنقید اپنی معنویت رکھتی ہے۔ ہمارے ادیبوں اور ناقدوں کو یہ دیکھنا اور سیکھنا چاہیے کہ حالی نے کس طور پر اپنے عہد میں شعر و ادب کو زندگی کی دیگر سنجیدہ سرگرمیوں سے ہم آہنگ کیا۔ ہماری تنقید کا یہ بھی فریضہ ہے کہ وہ یہ دیکھے کہ ہماری شاعری اور ہمارا ادب زندگی کی زندہ قوتوں سے ہم قدم و ہم آہنگ ہے یا وہ زندگی سے گریز اور اصل حقائق سے انحراف و اغماض کر رہا ہے۔

حواشی

(۱) اُردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، دائرۂ ادب، پٹنہ، ۱۹۸۳ء، ص ۸۹

(۲) ایلیٹ کے مضامین، ڈاکٹر جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۷۸ء، ص ۲۳۳

ادبی تنقید کا منصب

اِس مضمون میں مجھے اُن باتوں کا اعادہ کرنا نہیں ہے جو تنقید کی ضرورت و اہمیت سے متعلق لکھی جاتی رہی ہیں اور نہ مجھے تنقید و تخلیق کے باہمی تعلق پر روشنی ڈالنی ہے۔ یہاں میں تنقید کے منصب سے متعلق عمومی نکات کے علاوہ کچھ ایسے خاص نکتوں پر زور دینا چاہتا ہوں جن کے گُم یا اوجھل ہو جانے سے ہماری تنقید کا معتدبہ حصہ یک رُخا ہو کر غلط سمت میں آگے بڑھ رہا ہے۔ کاروبارِ ادب میں لگے ہوئے لوگ عموماً یہ سمجھتے ہیں کہ تنقید کا کام صرف و محض فن پاروں کے "جمالیاتی" رموز بیان کرنا اور ان کے ہیئتی محاسن و معائب کی جانچ پرکھ ہے۔ اس بات میں صرف ادھوری سچائی ہے۔

ادبی تنقید کا اصل اور بنیادی منصب ادب کی سمجھ بوجھ کو ترقی دینا اور ادب کے مطالعے سے مسرت و بصیرت کے حصول کی راہ ہموار کرنا ہے۔ اس غرض کے لیے ادبی تنقید محاسنِ فن اور اصولِ نقد متعین کرتی ہے اور اُنھی کی روشنی میں فن کاروں اور فن پاروں کا مطالعہ کرتی اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتی ہے۔ اس طرح ادبی تنقید کے دو پہلو ہیں: نظری اور عملی۔ نظری تنقید ادب و فن کے بنیادی مسائل سے بحث کرتی ہے۔ مثلاً ادب کیا ہے؟ یہ کیوں لکھا اور پڑھا جاتا ہے؟ اس کا کیا فائدہ ہے؟ سماج کو اس کی کیا ضرورت ہے؟ زندگی سے اس کا کیا اور کیسا تعلق ہے یا ہونا چاہیے؟ وغیرہ۔ عملی تنقید اصولی اور

نظری تنقید کی روشنی میں ادب پاروں کی جانچ پرکھ کر کے ان کے محاسن و معائب کا پتا لگاتی ہے اور ان کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے۔ یہ کسی ادب پارے کو سامنے رکھ کر اس کے متن کا تجزیہ کرتی، اس کے مواد و اسلوب اور موضوع و ہیئت کی ہم آہنگی و ہم آمیزی کا مطالعہ کر کے اس کے کھرے کھوٹے کا فیصلہ کرتی ہے۔ اس عمل کے دوران یہ موازنہ و مقابلہ، تجزیہ و تحلیل اور تشریح و تفہیم سے بھی کام لیتی ہے۔ عملی تنقید فن پاروں کے مطالعے کے ذریعے فن کار کے تجربات کی بازیافت بھی کرتی ہے اور قاری کو ان تجربات میں شرکت کی دعوت بھی دیتی ہے۔

عملی تنقید میں زیرِ مطالعہ فن پارے کے متن کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ فن کار کی دیگر تخلیقات کو یک سر نظر انداز یا فراموش کر کے یا پس پشت ڈال کر اُس فن پارے کو علیحدہ طور پر سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بلکہ زیرِ مطالعہ فن پارے کو فن کار کی جملہ تخلیقات کے چوکھٹے میں رکھ کر ہی دیکھا جانا چاہیے۔ تاکہ اس کے صحیح معنی و مفہوم اور اس کی صحیح قدر و قیمت معلوم ہو۔

کسی فن کار یا فن پارے کو معلق کر کے یا اُس کے زمانی و مکانی سیاق و سباق سے نوچ کر دیکھنے سے اس بات کا صحیح اندازہ نہیں لگ سکتا کہ اس فن پارے یا فن کار کا صحیح مفہوم کیا ہے۔ اس لیے عملی تنقید فن پارے اور فن کار کو اس کے سماجی و لسانی پس منظر میں ہی دیکھتی ہے۔

ادبی تنقید خس و خاشاک اور رطب و یابس کے ڈھیر میں سے اصلی ہیروں کو چُن لینے کا کام کرتی ہے۔ یہ خزف ریزوں اور نقلی ہیروں کو چھانٹ کر رکھ دیتی ہے۔ یہ گندم نما جَو فروشوں کو بے نقاب کر کے ادب کی تطہیر کا فریضہ بھی انجام دیتی ہے۔ یہ ایسے فن کاروں کو منظرِ عام اور منصۂ شہود پر لاتی ہے جو فی الواقع اچھے اور بڑے فن کار ہیں لیکن کسی وقتی یا سیاسی وجہ یا گروہی عصبیت کے سبب غیر معروف و گم نام رہ گئے۔ ساتھ ہی یہ ایسے ادیبوں اور فن کاروں کے مٹی کے پاؤں کو دکھلاتی ہے جو ملمع سازی، گروپ بازی یا توصیفِ باہمی کے بل بوتے پر اونچے اور نمایاں مقام پر متمکن ہو گئے ہیں۔

ادبی تنقید فن پارے اور فن کار کے عیوب و نقائص کو بھی ضرور سامنے لاتی ہے لیکن یہ عیب جوئی یا خردہ گیری نہیں کرتی۔ یہ ادب پارے اور فن کار کی مجموعی قدر و قیمت کا اندازہ لگا کر ادب میں اس کا مقام متعین کرتی ہے۔ فیصلے اور فتوے صادر کرنے اور حکم لگانے کے علاوہ یہ فن کار کے ذوقِ تخلیق کو مہمیز کرتی ہے۔ یہ ناقہ ادب کی حدی خواں بھی ہے اور زمام گیر بھی۔ یہ قارئینِ ادب کے ذوق کی تربیت اور اصلاح بھی کرتی ہے۔ اعلیٰ اور اچھے ادب کی تحسین و تعریف کر کے اس کا ذوق بھی عام کرتی ہے اور یہ سستے، گھٹیا ادب کے سستے پن اور گھٹیا پن کو سامنے لا کر قارئین و فن کار کو اس سے بچنے کی راہ دکھاتی ہے۔ اس طور پر یہ ہمارے تہذیبی مشغلے اور ادبی سرگرمی کو اسفل سطح پر گرنے سے بچاتی اور ارفع سطح پر لے جانے کی سعی کرتی ہے۔ ادبی تنقید ادب میں رجحان اور تحریک و تحرک پیدا کرتی ہے اور فن کاروں کی ایک جماعت کو ایک خاص رخ پر لے کر چلنے کا کام انجام دیتی ہے۔ اس کے اندر بڑی قوت ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ اس سے صحیح مصرف لیا جائے۔

ادبی تنقید کا اصل ہدف ادب ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ یہ ادب کو زندگی کے دوسرے شعبوں سے علیحدہ کر کے دیکھتی ہے۔ ادب کا تعلق زندگی سے ہے اور زندگی کا نظام پیچیدہ ہے، اس کے مختلف شعبے ایک دوسرے پر اثر انداز، ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ اس لیے ادبی تنقید ادب پارے کے فنی و فکری محاسن و معائب پر غور و فکر کے دوران تہذیبی مسائل اور انسانی اقدار سے بھی بحث کرتی ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ زیرِ مطالعہ فن پارے میں انسانی حیات اور تہذیب کو مستحکم و استوار کرنے والے عناصر کیا کیا ہیں اور کون سے عناصر اُسے کمزور، منہدم اور مخدوش کرنے والے ہیں۔ اس لیے ادبی تنقید کا دائرہ کار محدود ہوتے ہوئے بھی بہت وسیع ہے۔ ادبی نقاد کو یہ نازک اور بھاری ذمہ داری قبول کرنی چاہیے۔ اگر وہ اِس ذمہ داری سے گریز کرتا ہے تو وہ ادبی نقاد ہو ہی نہیں سکتا۔ ادب کا ناقد ادب میں منفی رجحانات، مریضانہ ذہنیت، باطل افکار و نظریات اور فاسد اجزا و عناصر کا پتا لگا کر ان پر اپنی ضرب لگاتا ہے۔ وہ صحت مند افکار اور اقدار کی طرف رہنمائی کر کے

ہمارے ادب اور ہماری تہذیب کو انحطاط و اضمحلال سے بچانے کی فکر بھی کرتا ہے۔ اس لیے ادبی تنقید محض ادبی تنقید نہیں رہ سکتی۔ کیوں کہ یہ ادب پارے کے جمالیاتی محاسن و معائب کے ساتھ اس کے فکری حسن و قبح کو بھی دیکھتی اور پرکھتی ہے۔ ادب کے تمام جدید اور دیدہ ور ناقدوں نے اس بات کو تسلیم کر لیا ہے۔ پہلے الیف۔ آر۔ لیوس کا قول ملاحظہ ہو:

"ادبی تنقید کو ادب کے علاوہ اور کسی چیز سے بھی واسطہ ہے۔ ادب سے سنجیدہ دل چسپی محض ادبی نہیں رہ سکتی۔ یہ دل چسپی سماجی انصاف اور تنظیم اور کلچر کی صحت کے احساس اور ان میں انہماک سے وابستہ ہے" *

کلیم الدین احمد نے اسی بات کو ذرا شرح و بسط سے بیان کیا ہے:

"ادبی تنقید کا میدان بہت وسیع ہے۔ لیکن ایک طرف اس کی وسعت سے غفلت برتی جاتی ہے اور دوسری جانب اس کی وسعت سے ناجائز کام لیا جاتا ہے اور ادبی تنقید اپنی ادبیت کھو بیٹھتی ہے۔ ظاہر ہے کہ تنقید کسی معیار کے مطابق ادب کی قدر و قیمت کا جائزہ لیتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ معیار بالکل جمالیاتی ہے لیکن جمالیات کے ساتھ خود بہ خود قدروں کا سوال اُٹھ کھڑا ہوتا ہے اور اگر ان کی تہیں ٹٹولی جائیں تو یہ قدریں سماجی یا اخلاقی نکلیں گی۔ اس لیے اگر ادبی تنقید کی اس وسعت کو مد نظر رکھا جائے تو کوئی خطرہ نہیں ہے۔ خطرہ اگر ہے تو اس کے میدان کو تنگ بنانے میں ایلیٹ کی یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے کہ شاعری پر تنقید کرتے ہوئے ہمیں اسے صرف شاعری سمجھنا چاہیے، کوئی اور چیز نہیں۔ اور اس بات پر جس قدر زور دیا جائے کم ہے۔ اکثر و بیشتر نقاد شاعری کو فلسفہ، اخلاق، مذہب، تاریخ، پروپگنڈا سمجھتے ہیں، شاعری نہیں۔

---

* سخن ہائے گفتنی۔ ص ۲۸۱

....ادبی نقاد کو یہ دریافت کرنا ہے کہ شاعری کا اپنے عصر کی روحانی اور سماجی زندگی سے کیا رشتہ ہے۔ یعنی ادبی نقاد کا واسطہ ادب اور جمالیاتی قدروں کے علاوہ کچھ اور قدروں سے بھی ہے۔ مثلاً سماجی، اخلاقی کلچرل قدریں لازمی طور پر کھنچ آتی ہیں یعنی تنقید کا موضوع ادب کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ اگر کسی کو ادب سے دلچسپی ہے تو پھر اسے سماجی انصاف، سماجی تنظیم اور کلچرل صحت سے بھی گہری دلچسپی ہوگی۔ اس طرح ادبی تنقید صرف ادب کی ہی نہیں بلکہ زندگی کی جانچ ہے۔ زندگی کے ٹھوس یا کھوکھلا پن ہونے کی جانچ ہے۔"*

(۲) "ادب کی زندگی میں مرکزی حیثیت ہے اور ادب سے دل چسپی گویا زندگی سے دل چسپی ہے۔ نقاد ایک خاص فن کا ماہر ہے کیوں کہ اس کا میدانِ عمل مخصوص ہے لیکن کسی ماہر کی طرح اسے انسانی سرگرمیوں کے دوسرے میدانوں سے بھی واقفیت لازمی ہے۔ اگر ہم ادب کو صحت مند بنانا چاہتے ہیں تو ہمیں انسانی کلچر سے بھی دل چسپی ہونا چاہیے۔ کیوں کہ ادب کی تنقید اسی وقت مفید ہو سکتی ہے جب کہ اسے اُن پیچیدہ سماجی عوامل سے واقفیت ہو جو فن پر اثر انداز ہوتے ہیں اور جو فن سے اثر پذیر نہیں ہیں۔ ایسا نہ ہو تو ہمارا فیصلہ محدود اور جزئی ہوگا۔ مثلاً اگر ہم فلسفے سے منہ موڑلیں تو یہ ہماری کوتاہی ہوگی۔ کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ نقاد فلسفی ہو یا عالم دینیات ہو یا معاشیات داں ہو۔ طریقۂ کار ہمیشہ ادبی ہونا چاہیے۔ یعنی لفظوں کے ذریعے۔ لیکن لفظوں کے علاوہ کسی فنی کارنامے کی قدر و قیمت کیا ہے اس بات کا فیصلہ کرنے میں

---

* ادبی تنقید کے اصول ص ۲۹-۳۰

فلسفہ، دینیات، اخلاق کی باتیں ہو سکتی ہیں، معاشیاتی نظریوں یا
سیاسی معتقدات کی باتیں ہو سکتی ہیں۔ ادب دوسری انسانی سرگرمیوں
سے علاحدہ نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ اگر کسی کی ادب سے دل چسپی
محض ادبی ہے تو وہ ان مسئلوں سے نپٹ نہیں سکتا ہے۔"

یہ بات ضرور ہے کہ ادب کا ناقد براہِ راست تنقیدِ معاشرہ یا اصلاحِ معاشرہ کا کام نہیں کرتا لیکن وہ بالواسطہ طور پر تہذیبِ انسانی کے فروغ اور قدروں کی حفاظت و حمایت کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ وہ شعر و ادب میں جگہ پانے والے گمراہ کن تصورات اور مسموم نظریات کی تنقید و تنقیح کر کے ان کی روک تھام کرتا ہے۔ ہر بڑے ناقدِ ادب نے اپنے عہد میں یہی کیا ہے۔ حالی نے اپنے وقت میں اپنے طریقے سے یہی کیا تھا اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے زمانے میں اپنے ڈھنگ سے یہی فریضہ انجام دیا۔ ناقدِ ادب جب ادب میں اظہار پانے والے افکار و نظریات، معتقدات و تصورات کی جانچ پرکھ اخلاقی / دینیاتی قدروں کی کسوٹی پر کرتا ہے تو ناقدِ معاشرہ بھی ہو جاتا ہے۔ لیکن ایک ناقدِ ادب تنقیدِ معاشرہ کا کام ہمیشہ فن کاروں اور فن پاروں کے حوالے سے ہی کرتا ہے۔ اس لیے کہ اس کا مرکز و محور، مورد و مرجع فن کار اور فن پارے ہی ہوتے ہیں۔

کلیم الدین احمد نے لیوس کی پیروی میں تنقید کے مذکورہ بالا اصول بیان تو ضرور کر دیے لیکن وہ عمر بھر اپنی عملی تنقید میں اِن اصولوں کی خلاف ورزی کرتے رہے۔ انھوں نے عملی تنقید کا جو سرمایہ چھوڑا ہے اس کے مطالعے سے "ادب برائے ادب" کا ہی تصور ابھرتا ہے۔ ان کی تنقید میں ہر جگہ ہیئت، اسلوب اور فارم کی اہمیت ابھاری گئی ہے۔ وہ کسی نظم کی تعریف کرتے ہیں تو اس لیے کہ اس نظم کی ہیئت عمدہ اور ترشی ہوئی ہے؛ اس کی ابتدا، وسط اور انتہا میں ایک ربط پایا جاتا ہے اور اس کی ساخت عمدہ ہے وہ برنا شوق

---

* ادبی تنقید کے اصول ص ۳۴-۳۵

کی مثنویوں کی حد درجہ تعریف اسی لیے کرتے ہیں اور سوداؔ کے ہجووں کی جو تعریف کرتے ہیں اور ان ہجووں کو اکبر کی اعلیٰ درجے کی طنزیہ شاعری سے بھی بہتر و برتر قرار دیتے ہیں تو وہ اسی لیے کہ سوداؔ کی ہجویں فارم کے اعتبار سے مربوط قطعات ہیں اور اکبرؔ کی طنزیہ شاعری مفرد اشعار پر مشتمل ہے۔ حالاں کہ یہ بات ادب کا ادنیٰ طالب علم بھی جانتا ہے کہ سوداؔ کی بیش تر ہجویں انتہائی فحش گالیاں ہیں اور مرزا شوقؔ کی مثنویوں میں بے حیائی و بے شرمی کا کھلا مظاہرہ ہے کیا اختلاط کی منظر کشی سے کلچر کی صحت ہوتی ہے اور غلیظ و بیہودہ گالیوں سے اخلاقی قدروں کا فروغ ہوتا ہے ؟ کلیم الدین احمد کہنے کو تو کہتے ہیں کہ " ادب سے سنجیدہ دل چسپی محض ادبی نہیں رہ سکتی " لیکن ان کی ادب سے دل چسپی محض ادبی ہے۔ انھیں سماجی انصاف، کلچر کی صحت اور قدروں کے فروغ سے کوئی دل چسپی نہیں۔ اُردو تنقید نگاروں میں اکثریت کا حال تو کلیم الدین احمد سے بھی خراب ہے۔ کلیم صاحب کم از کم اصولی طور پر تو یہ مانتے ہیں کہ " ادب سے سنجیدہ دل چسپی محض ادبی نہیں رہ سکتی، یہ دل چسپی سماجی انصاف اور تنظیم اور کلچر کی صحت کے احساس اور ان میں انہماک سے وابستہ ہے "۔ لیکن شمس الرحمٰن فاروقی اور ان کے متبعین و مقلدین تو اصولی اور نظریاتی طور پر بھی اس بات کو نہیں مانتے۔ اِن حضرات نے ادب کا ایک عجیب و غریب تصور پیش کیا ہے اور اردو کے بے شمار سادہ لوح ادیبوں اور شاعروں کو غلط رُخ پر بہکاتے رہے ہیں۔

ڈاکٹر ممتاز احمد خاں شمالی بہار کی معروف بستی موتی پور ضلع ویشالی کے ایک کاشت کار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ تعلیمی اسناد کے مطابق ان کی تاریخ ولادت ۱۳ ستمبر ۱۹۵۳ء ہے۔ ان کی ادبی زندگی کی ابتدا شعر و شاعری سے ہوئی۔ انھوں نے اپنے علاقے کے کہنہ مشق شاعر جمیل احمد خاں جمیل سلطان پوری شاگرد خبیر بہوروی کے آگے زانوئے تلمذ تہ کیا۔ ان کی ادبی شخصیت کی تعمیر اور شعری ذوق و شعور کی آبیاری میں جمیل سلطان پوری کا بہت بڑا حصہ ہے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے مہنار ہائر سکنڈری اسکول سے ثانوی تعلیم مکمل کرنے کے بعد پٹنہ کالج پٹنہ سے ۱۹۷۵ء میں بی۔ اے (اردو آنرز) کیا، بعد ازاں پٹنہ یونیورسٹی سے ہی انگریزی اور اُردو ادبیات میں علی الترتیب ایم۔ اے۔ کے امتحانات پاس کیے۔ انھوں نے پروفیسر کلیم الدین احمد کی ادارت میں تیار ہونے والی ترقی اردو بیورو نئی دہلی کی انگلش اردو ڈکشنری کی پانچویں جلد میں اسسٹنٹ ریسرچ آفیسر کی حیثیت سے کام کیا اور اُنھی کی نگرانی میں ڈاکٹریٹ کے لیے تحقیقی مقالہ لکھنا شروع کیا جسے وہ اُن کی وفات کے بعد مکمل کر سکے۔ دسمبر ۱۹۷۹ء میں بہار یونیورسٹی نے آر۔ این۔ کالج حاجی پور میں اُردو کے استاد کی حیثیت سے ان کا تقرر کیا جہاں وہ اسی حیثیت سے اب تک کام کر رہے ہیں۔

۱۹۸۶ء میں پٹنہ یونیورسٹی نے انھیں "اردو میں مرصع نثر کی روایت" کے موضوع پر تحقیقی مقالہ پیش کرنے پر پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری تفویض کی۔ یہ مقالہ نظرِ ثانی سے گزر رہا ہے اور یہ جلد زیورِ طباعت سے آراستہ ہو کر منظرِ عام پر آئے گا۔

زمانۂ طالب علمی میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کی بعض نظمیں پٹنہ کالج میگزین اور رسالہ صبحِ نو میں ممتاز احمد خاں ہمدرد کے نام سے چھپی تھیں۔ بعد میں انھوں نے شاعری ترک کر دی اور تنقید لکھنے لگے۔ تنقید کے علاوہ ادبی تحقیق، توضیحی لسانیات، اقبالیات، اسلوبیات، املا اور تلفظ ان کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔ اُن کے مضامین رسالہ رفیق پٹنہ، زبان و ادب پٹنہ، مریخ پٹنہ، فن کار حیدرآباد وغیرہ میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ وہ کئی علمی و ادبی اداروں اور انجمنوں سے منسلک رہے ہیں۔ وہ رسالہ رفیق پٹنہ کی مجلسِ ادارت کے رُکن تھے، ایس۔ آئی۔ او کے ممبر تھے اور فی الوقت ادارۂ ادب اسلامی کی مجلسِ اعلیٰ کے رُکن ہیں۔